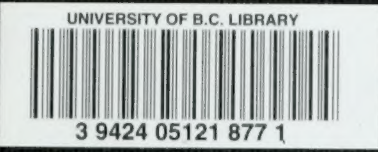








DIE MEISTER DES GROSSEN FRIESES VON PERGAMON

VON

W. H. SCHUCHHARDT

MIT 21 TEXTABBILDUNGEN UND 34 TAFELN

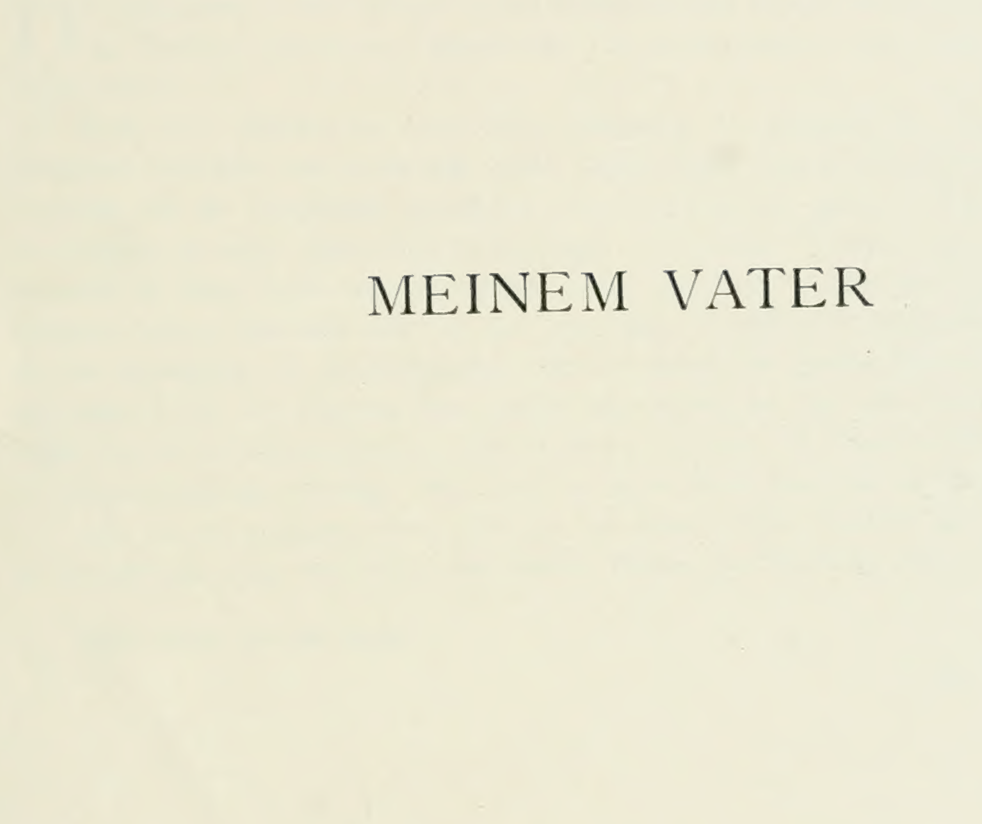


BERLIN UND LEIPZIG 1925

VERLAG VON WALTER DE GRUYTER & CO.

VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG / J. GUTTENTAG, VERLAGSBUCHHANDLUNG
GEORG REIMER / KARL J. TRÜBNER / VEIT & COMP.

Druck von Walter de Gruyter & Co., Berlin W. 10



MEINEM VATER



VORWORT

Die vorliegende Arbeit entstand in den Wintermonaten 1922/23 im Berliner Museum und wurde als Göttinger Dissertation eingereicht. (S. kurzen Bericht Arch. Jahrb. Bd. XXXVII 1922, Spalte 363 f.)

Mein Dank gebührt vor allem Herrn Geheimrat Th. Wiegand, der dieser Arbeit die weitgehendste Teilnahme und Förderung zuteil werden ließ. Seinem freundlichen Entgegenkommen verdanke ich die Möglichkeit, zahlreiche neue, ins Einzelne gehende Abbildungen zu bringen. Sie wurden, oft unter schwierigen Bedingungen, von meiner Schwester Eva aufgenommen, wofür ihr auch an dieser Stelle mein herzlichster Dank gesagt sei. — Über die Grenzen, die der Untersuchung gezogen sind, und über die rein analytische, Einzelformen beobachtende Methode, durch die die Vorstellung von der stilistischen Geschlossenheit des ganzen Kunstwerkes zu überwinden war, siehe S. 10. Im weiteren Sinn wächst diese Arbeit aus den vielen Anregungen und Erkenntnissen heraus, die ich von meinen beiden Lehrern, Professor H. Thiersch-Göttingen und Professor L. Curtius-Heidelberg empfing. Mein Dank an dieser Stelle kann nur unzulänglich sein.

Wer mir im weitesten Sinne, nicht nur bei dieser Arbeit, sondern auch auf dem Weg, der zu ihr führt, zur Seite stand, ist in den beiden Worten der Widmung gesagt.

München, im Juli 1924.

Dr. Schuchhardt



EINFÜHRUNG

Der Name Alexanders des Großen bedeutet einen entscheidenden Wendepunkt der griechischen Geschichte. In seiner Persönlichkeit treffen zwei Zeitalter von tiefgehender Verschiedenheit zusammen. Hinter ihm liegen die Räume der großen griechischen Jahrhunderte: des archaisch-gebundenen, des klassischen und des romantischen Stiles. Sie vereinen sich zu einer gewaltigen Epoche, die das sechste, fünfte und vierte Jahrhundert umspannt. In ihrem Verlauf findet der griechische Geist in einer Entwicklung von einzigartiger Folgerichtigkeit für alle ihm immanenten künstlerischen Kräfte die höchsten und reinsten Ausdrucksformen. Nach den ersten tastenden Versuchen, die wir am Anfang auf allen von Griechen bewohnten Gebieten gleichmäßig und gleichzeitig verfolgen können, konzentriert sich das heiße, zäheste Ringen in dieser Entwicklung auf das eigentliche Mutterland, in ihm auf Attika, auf Athen, in dessen edelsten Geistern der griechische Genius seine absolute, seine klassische Gestaltung gewinnt. Was während dieser Jahrhunderte an fremden Einwirkungen in den Fluß der Entwicklung dringt, wird aufgesogen und verarbeitet. Was an eigenen Kräften auf nicht griechischen, barbarischen Boden fällt, ist — so stark es auch im Einzelfall wirken mag — von untergeordneter, zufälliger, »vorläufiger« Bedeutung. Alle Kräfte des griechischen Menschen waren nach innen gerichtet. Die Herausarbeitung, Läuterung, Entfaltung seiner eigensten Anlagen und Fähigkeiten war seine dringendste Aufgabe, mit ihrer Lösung erfüllte er seine geistesgeschichtliche Mission.

Gerade darin liegt der grundsätzliche Gegensatz, durch den die nun folgende, mit Alexander beginnende Epoche der drei hellenistischen Jahrhunderte sich abhebt! In seiner Person ist der Strom, der im engen Bett und mit unbeirrbarem Drang seinen Weg suchte, zu einem Ziel gekommen. Nun weitet er sich aus, entlädt seine angesammelten Kräfte und Energien und ergießt seine fruchtbaren Wellen über die unermeßlichen Gebiete der östlichen Welt. So verkörpert Alexander im höchsten Maß die griechische Nation, wie sie am Ende des 4. Jahrhunderts dastand, begabt mit dem gewaltigen Erbe der vorhergehenden Jahrhunderte, bereit, sich auszuströmen in die träge dämmernde Welt des alten Orients. Die Erfüllung seiner weltgeschichtlichen Mission ist die Leistung des Griechentums in dieser zweiten großen Epoche seiner Geschichte.

Alexander der Große steht nicht nur als der erste, sondern auch als der größte Vertreter dieses neuen, weltgeschichtlich eingestellten Menschentumes da. Gewiß hatte der Grieche von jeher eine lebhafte Freude an Seefahrten, Reisen und Entdeckungen gezeigt. Aber im Grunde doch nur, um im Vergleich mit dem fremden das eigene Volk, die eigene Art, die eigene Seele kennenzulernen! Auch hierbei beherrschte ihn vor allem der große apollinische Trieb des »Erkenne dich selbst«, diente er nur dem obersten Gesetz der eigenen Entfaltung. Sich selbst sucht er in der Welt, nach der Erkenntnis seiner Seele und nach der Formung ihrer Kräfte ringt er; er bringt nicht und breitet aus, er sucht und sammelt! Er trinkt die Welt in sich hinein, er läutert und gestaltet sie in sich und in dem glühenden, heiligen Feuer seines erwachenden Geistes.

Wie anders Alexander und der Mensch seiner Zeit! Er zieht hinaus, gesandt und erfüllt von einer gewaltigen, in ihm lebenden Aufgabe, getragen von einer neuen wie Flammen aus ihm schlagenden

Idee. So zeigt ihn eine kleine, höchst charakteristische Bronzestatuette (Abb. 1): Frei und elastisch ausschreitend, schlank und kühn im Wuchs, hoch die Lanze fassend, die weite Ferne mit dem Auge suchend und ergreifend.

So zog er hinaus und in ihm sammelte sich alle Kraft seiner Nation zum gewaltigen Fluge über die Erde. Nicht ihm hatte die Fremde zu geben! Er brachte der Welt den ganzen überströmenden Reichtum seines Volkes, das — so zurückzahlend die früher empfangenen Eindrücke — allen Völkern, soweit sie erreichbar und empfänglich waren, den Adel seines Geistes verlieh.



Abb. 1

In kaum 10 Jahren hatte der große Makedone den Traum seines Weltreiches verwirklicht. Und wenn nur sein Feuergeist imstande war, dieses gewaltige Gebilde zu schmieden und zusammenzuhalten, wenn es nach seinem Tode sogleich in einzelne große Schollen auseinanderbrach, so war doch die neue Idee eines weltpolitischen Griechentums sogleich bei ihrem Auftreten im höchsten Maße zur Auswirkung gekommen, waren die Grenzen im weitesten Umfang abgesteckt worden, innerhalb deren für die folgenden Jahrhunderte eine immer tiefere Erfüllung zu leisten verblieb.

Aus dem Chaos endloser Kriege, die mit Alexanders Tode unter seinen Generälen losbrachen, wuchsen langsam die großen hellenistischen Reiche empor. Am ersten und am einheitlichsten gestaltete sich unter Ptolemaios I. (323—283) Ägypten zu einem festen Gebilde; seine uralte politische und kulturelle Geschlossenheit war nie ganz verlorengegangen. — Langsamer fand sich der eigentliche Orient zu größerem Komplex zusammen, wie wir ihn in dem Reich der Seleukiden mit mehr oder weniger festen Grenzen und innerem Zusammenhalt vorfinden. — Makedonien, der Ausgangspunkt des großen Königs, war mit Teilen des kleinasiatischen Festlandes in Händen seines Nachfolgers, des Lysimachos.

So kristallisieren sich aus dem Zerfall des Weltreiches wenige Jahrzehnte nach Alexanders Tode einzelne politisch und geographisch bedingte Komplexe heraus, die getrennt ihre weitere Entwicklung nahmen. Als Einheit erscheinen sie freilich von jedem weiteren kulturhistorischen Standpunkt in der gleichmäßigen, immer stärkeren Durchdringung mit griechischem Geist, der, von Alexander in die Welt gesät, nun Blüte und Frucht zu tragen beginnt.

Später erst und aus bescheidenen Anfängen heraus entsteht als ein nicht weniger wichtiger Faktor für die hellenistische Kulturwelt das Reich von Pergamon. Seine Lage im nordwestlichen Kleinasien macht es zu einem rechten Mittler zwischen Orient und Hellas. Und seine Könige haben, bewußt oder unbewußt, diese vor allem kulturelle Sendung erfüllt. Den ersten Schritt zur Selbständigkeit des pergamenischen Gebietes unternahm Philetairos, der als Schatzmeister des Lysimachos von Makedonien auf der Burg von Pergamon eingesetzt war. Ihm gelang es nach dem Tode seines Herrn, politische Selbständigkeit für Stadt und Landschaft zu erringen und in friedlicher Regierung zu bewahren (281—263).

Sein Neffe Eumenes I. (263—241) erweiterte das pergamenische Machtbereich zeitweilig zu bedeutendem Umfang. Vor allem treffen wir bei ihm jenes rege und innerliche Interesse für kulturelle Aufgaben, wie es die folgenden Könige von Pergamon in so hohem Maße auszeichnet. — Attalos I. und Eumenes II. sind dann die beiden großen Geister, die den pergamenischen Staat zu einer Kulturmacht ersten Ranges erheben. Sie sind die beiden mächtigsten Gestalten der pergamenischen Geschichte, die das Schicksal des kleinen Reiches bestimmen. Attalos I. (241—197) in zweifacher Hinsicht: Nach außen durch seine glorreichen Siege über die Gallier, die von Norden hereinbrechend die kleinasiatische Halbinsel verheerten. Nach erbitterten Kämpfen wurden sie von Attalos bezwungen und im Innern des Landes angesiedelt. Dort finden wir zwei Jahrhunderte später in ihnen als dem Volksstamm der Galater die ersten Träger der neuen Religion. Eine politische Folge dieser kriegerischen Ereignisse war die Annahme des Königstitels durch Attalos I., der ihm von dem griechischen Mutterlande als dem Befreier von Barbarengefahr angetragen wurde. Ihren künstlerischen Ausdruck fanden diese Vorgänge in den großen Galliermonumenten, die Attalos auf der Burg von Pergamon errichten ließ. Von ihnen stammen als versprengte Reste die bekannte Gruppe des Galliers mit seinem Weib und die weltberühmte Figur des sog. sterbenden Fechters, die das heldenhafte Schicksal eines gallischen Heerführers schildert. — Damit haben wir schon die andere Richtung in der Tätigkeit des Königs kennen gelernt, die zu seinen gewaltigen künstlerisch-kulturellen Leistungen führt. Mit ihm beginnt die umfassende und großzügige Bebauung der Akropolis von Pergamon, die unter seinem Nachfolger einen imposanten Abschluß fand. Unter seiner Regierung sammeln sich Künstler und Gelehrte am Königshof. Seine Gründung der Bibliothek von Pergamon macht die Stadt zu dem, was sie während der ganzen folgenden Jahrhunderte blieb: zu einer der wichtigsten Kulturstätten der östlichen Welt. Pergamons Ruhm leuchtet mit gleicher Helligkeit wie die Namen seiner großen Schwestern: Alexandria, Antiochia und Athen. Wie sehr gerade die Gründung einer Bibliothek von höchster Bedeutung sein mußte, braucht nicht dargelegt zu werden. Wieviel an unschätzbarem Kulturgut, an reinstem hellenischen Geist aus diesem Sammelbecken durch unerforschbare Kanäle und Wege der Nachwelt gerettet und zugeführt ist, läßt sich kaum noch ermessen. Als eine zufällige und scheinbar äußerliche Einzelheit hat noch unser Sprachgebrauch den Namen für das Material erhalten, aus dem man in Pergamon zuerst die Buchrollen fertigte. Während die Bibliothek von Alexandria für den ganzen Reichtum ihrer Schriftrollen einheimischen Papyrus verwertete, erfand man am attalischen Hof die Verwendung von dünngegerbtem Rindsleder, dessen Name »Pergament« noch heute von seinem Entstehungsort erzählt.

Was Attalos in großem Stil begonnen hatte, wurde von Eumenes II. (197—159) in gleicher Gesinnung fortgeführt. Seine Bautätigkeit prägte Stadt und Burg von Pergamon den wahrhaft königlichen Stempel auf, dessen Wirkung wir noch aus den Ruinen machtvoll spüren. Von ihm stammt der große Neubau der Bibliothek, der Entwurf zur Theaterterrasse und dem Theater, vor allem aber die Anlage der großen Altarterrasse, in deren Mitte sich der mächtige Monumentalaltar von Pergamon befand, das gewaltigste uns erhaltene Kunstwerk der hellenistischen Epoche.

Mit Eumenes II. steht der pergamenische Staat auf dem Gipfel seiner politischen und kulturellen Macht. Seine Nachfolger Attalos II. und Attalos III. sind von geringer Bedeutung. Mit dem Aufkommen des römischen Reiches schwindet die politische Selbständigkeit auch dieses Staates. Sein freundschaftliches Verhältnis zu Rom schafft ihm eine friedliche Lösung für die Zukunft, indem er durch die testamentarische Verfügung seines letzten Königs, Attalos III., im Jahre 133 v. Chr. in dem anwachsenden Machtbereich des römischen Imperiums aufgeht.

Die antike Literatur bietet uns von der historischen Entwicklung des pergamenischen Staates ein einigermaßen klares Bild. Eine umfassende Kenntnis seiner kulturellen und künstlerischen Leistungen aber verdanken wir den großzügigen Ausgrabungen der Berliner Museen, die in den Jahren 1878—86 auf der Burg von Pergamon unternommen wurden. Durch sie wurde zum erstenmal eine

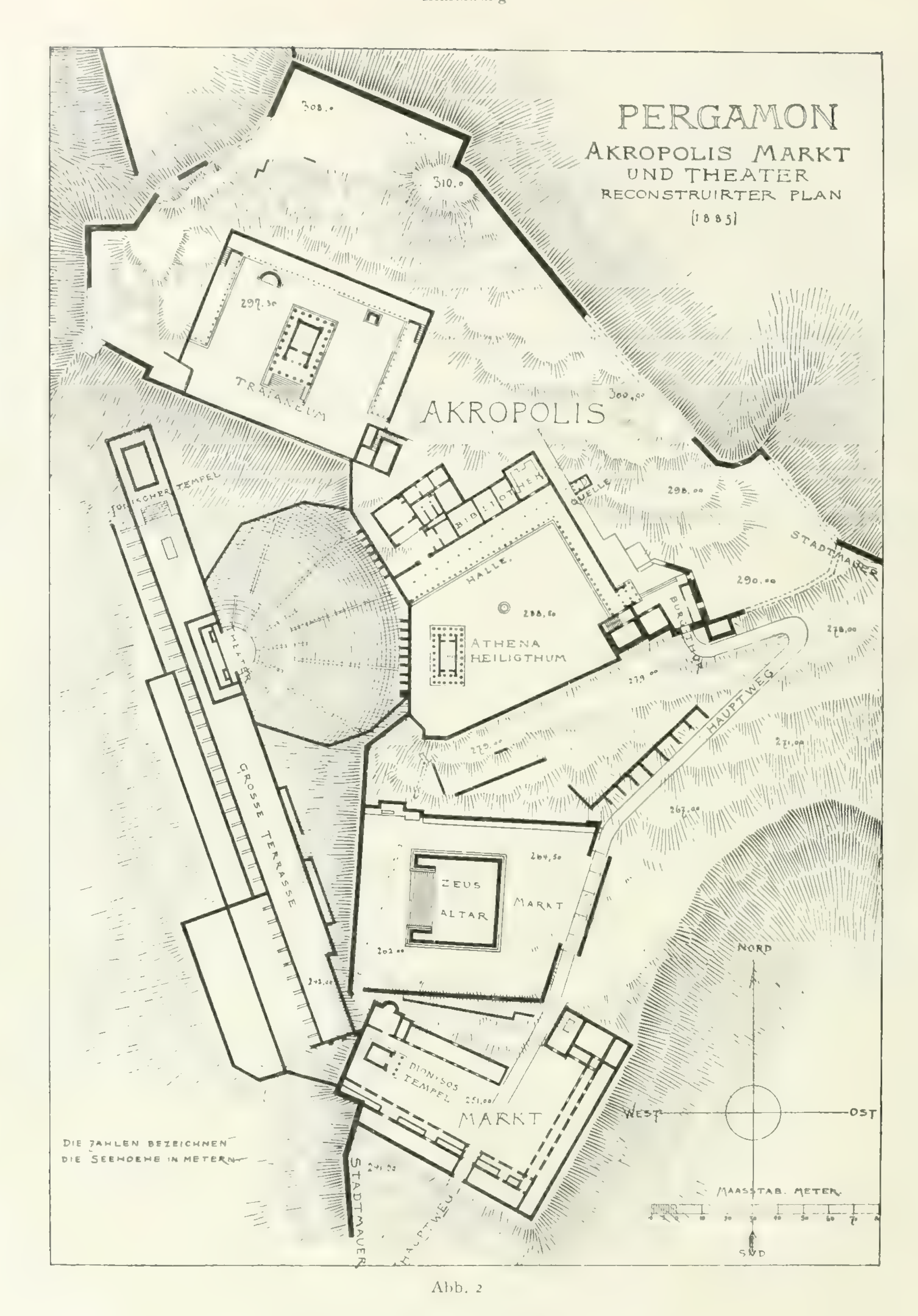


Abb. 2

hellenistische Königsburg im weitesten Umfang freigelegt. Sie brachten nicht nur für zahllose Einzelfragen des antiken Lebens überhaupt Aufschluß und Lösung, sie gaben uns vor allem ein einheitliches,

geschlossenes Bild der gewaltigen architektonischen Anlagen auf der Akropolis, aus deren Überresten ebenso einheitlich und vernehmlich der Geist dieser Epoche zu uns spricht.

Wenn auch mehrere Könige und Generationen an dem Aufbau der Burg gearbeitet haben, wenn selbst in späteren Jahrhunderten Erweiterungen von großem Umfang geschahen (das Trajaneum auf der Spitze des Burgberges): von jedem weiteren historischen Standpunkt erscheint die Anlage als aus einem Geist, aus einem Guß geschaffen. Alle entscheidenden Züge der großen Schöpfung sind unter den beiden mächtigen Persönlichkeiten Attalos I. und Eumenes II. entstanden. Sie fallen in die beste Zeit des Hellenismus, etwa von der Mitte des dritten bis zur Mitte des zweiten Jahrhunderts.

Wie sollte es anders sein, als daß die neue Einstellung, die den Griechen seit Alexander in die Weite hinaustrieb und ihn zu dem wahren geistigen Beherrscher der antiken Welt machte, in einer



Abb. 3

so großartigen Anlage dieser Zeit deutlich und stark zu Worte kommt! In der Tat zeugt die Bebauung der Burg von Pergamon von diesem neuen, in weiten Dimensionen sich ergehenden Geist (Abb. 2). Nicht nur, weil sie äußerlich und materiell eine Schöpfung einzelner Herrscher ist, darf sie eine wahrhaft königliche Leistung genannt werden, sondern in ihrem innersten Charakter, in der Art, wie sie der Natur, in der sie aufwächst, gegenübersteht, zeigt sich ein herrscherhafter Grundzug. Man könnte von einem monarchischen Prinzip sprechen, das ihr innewohnt.

Die älteste Anlage, der Tempel der Athena, trägt noch der örtlichen Situation, der natürlichen Beschaffenheit des Bodens Rechnung. Er ist auf einen Felsenvorsprung vorgeschoben, wächst organisch aus ihm heraus als freistehende Bekrönung eines hervorragenden landschaftlichen Punktes. Das Bauwerk fügt sich so seinem natürlichen Milieu ein, wie jeder griechische Tempel der vorhergehenden Jahrhunderte. Sie alle sind mit sicherem Gefühl in ihre Landschaft hineingestellt und verwachsen mit ihr zu unlöslicher Einheit. — Ein ganz anderes Gefühl beherrscht die großen Terrassenanlagen, durch die der Burgberg von Pergamon seine Gliederung erhält. Hier liegt eine architektonische Gestaltung vor, die nicht bis in alle Einzelheiten mit der Natur verwachsen ist, die nicht gleichsam jeder Regung des natürlichen Bodens nachgeht, sondern die einer großen Idee, einem einheitlich vorgefaßten,

gewaltigen Baugedanken das Wort und die Form gibt! Immer wieder treffen wir auf mühevolle, angestrengte Umformung und Bearbeitung der natürlichen Verhältnisse. Hier wird der Fels in hartem Kampf abgetragen und geebnet, dort durch Mauerwerk und Substruktionen das Terrain erweitert und so das Ziel einer einheitlichen, grandiosen Gliederung der Bergkuppe erreicht (Abb. 3). Wie mächtige Stufen türmen sich die Terrassen übereinander: von dem oberen Markt über den Altarplatz zur Terrasse des Athenaheiligtums hin. Über ihnen erhebt sich, um einige Jahrhunderte später entstanden, auf dem höchsten Plateau der Trajanstempel. Sein Platz ist aus demselben Geiste der Überwindung der Natur, nun aber mit schier übermenschlichem Aufwand an Arbeit und Material, mit einem Zug allzu materieller und effektsuchender Größe geschaffen.

Gewiß finden wir auch in früheren Zeiten große künstliche Unterbauten zur Stützung von Gebäuden, wie etwa die mächtige Südmauer am Parthenon. Aber gerade hier ist deutlich, wie sehr viel

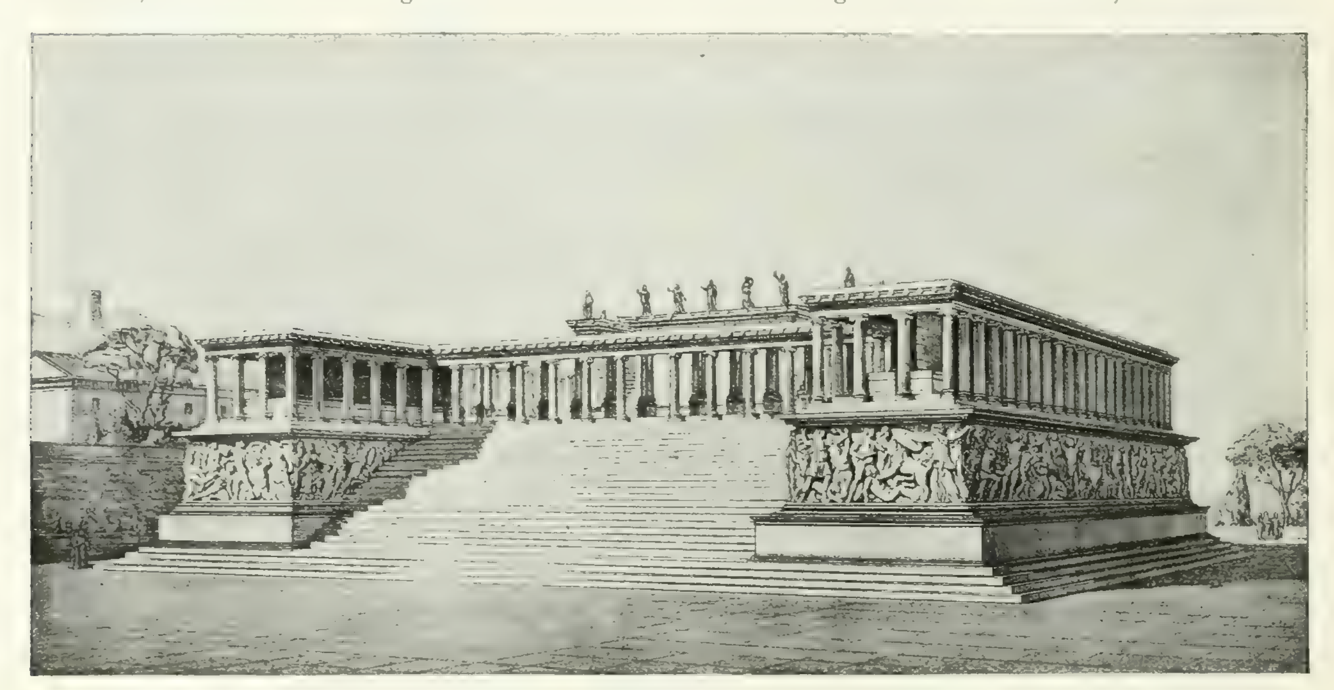


Abb. 4

weniger eine von vornherein beabsichtigte Terraingestaltung vorliegt. Vielmehr entspringt sie dem zäh an der Tradition des Ortes haftenden Gefühl des Griechen, der den großen, neu erstehenden Tempel an derselben Stelle sehen wollte, die durch das kleine ältere Heiligtum geweiht war.

Tradition und engste Anlehnung an die örtlichen Bedingungen sind es, die der Akropolis von Athen ihr Gepräge geben. Jahrhunderte haben ihren Niederschlag an dieser Stätte zurückgelassen, organisch verbunden wächst jedes einzelne architektonische Gebilde aus dem Boden heraus. Jede Epoche bringt Neues und Eigenes hinzu, bis am Ende der Entwicklung jenes von Geschichte und Tradition durchwachsene Ganze dasteht, das für uns die ehrwürdigste Stätte der griechischen Welt bedeutet.

Pergamon besaß keine Geschichte. Stadt und Landschaft traten erst mit der Erschließung des Ostens durch Alexander in den Stromkreis der hellenistischen Kultur. Mit unerhörter Schnelligkeit wurde es durch die Energie seiner führenden Geister zu der Stellung eines ersten Kulturzentrums der neuen Welt emporgehoben. Der gesammelte, höchste Ausdruck dieser so jäh aufschießenden Kraft sollte der Burgberg von Pergamon werden. Bisher eine öde, kaum benutzte Bergkuppe, sollte er nun der Träger und Boden werden für die monumentale Baugesinnung einer neuen Zeit. Aus dieser zeitlichen und örtlichen Situation heraus erklärt sich die großartig-einheitliche Durchgestaltung, der die

gesamte Akropolis unterworfen wird. Nicht nur die oben erwähnte, stufenförmig sich auftürmende Anordnung der Terrassen, nicht nur die langhinschießende schmale Theaterterrasse mit ihrer gewaltigen Stützmauer im Westen legen davon Zeugnis ab. Auch die Gliederung der einzelnen Terrassen in sich macht es deutlich.

Wie schmale Bänder umsäumen die aufgereihten Verkaufsläden mit vorgelegter Säulenstellung den oberen Markt, die ganze Mittelfläche bleibt für den Verkehr frei (Abb. 2). — Der folgende Platz des großen Altares wird an seinen Rändern von langhinlaufenden Statuen-Postamenten begleitet. Die Mitte nimmt klar und beherrschend der gewaltige Altaraufbau ein. — Das Athenaheiligtum ist an zwei Seiten von der mächtigen, doppelgeschossigen Halle der Bibliothek eingefaßt. Der Tempel selbst ist als Schöpfung einer früheren, mit der Natur enger verwachsenen Epoche schräg, ohne Achsenbeziehung zu der Platzanlage auf den SW-Vorsprung hinausgeschoben. — Eine ganz klare, geometrische, der Natur völlig entfernte Systematik der Gliederung zeigt dann die Terrasse des Trajanstempels, die fast zur Hälfte auf künstlichen Unterbauten ruht. Wie gerade Schranken legen sich die Hallen an drei Seiten um den Tempel, der klar in ihrer Mitte angeordnet auf seinem dreistufigen Postament die höchste Stelle der ganzen Burg einnimmt, stolz von beherrschendem Punkt den Ruhm seines kaiserlichen Herrn und Gottes verkündend.

Jede dieser einzelnen Anlagen bezeugt, was das Große-Ganze mit machtvoller Geschlossenheit zum Ausdruck bringt: jene übermenschliche, herrscherhafte, in gewaltigen Dimensionen sich bewegende Gesinnung, die einen Grundzug der hellenistischen Epoche ausmacht.

Neben der Klarlegung der großen architektonischen Schöpfungen auf der Akropolis von Pergamon brachten die Ausgrabungen eine Fülle von Einzelfunden und Bereicherungen. Unter ihnen nimmt die erste Stelle der große Altar mit seinem mächtigen Gigantenfries ein (Abb. 4). Einzelne Platten dieses Frieses, die in eine späte, byzantinische Mauer verbaut waren, hatten überhaupt erst den Anreiz zur Ausgrabung gegeben. Die Hoffnung auf weitere Funde sollte nicht enttäuscht werden. Schon nach 2 Jahren war aus zahllosen Bruchstücken, Plattenresten und vollen Platten Inhalt und Verlauf des Frieses im Großen-Ganzen zu erkennen. Den Zusammenhang bis ins einzelne, soweit es möglich war, wiederzugewinnen, verblieb späterer, aufopfernder und mühsamer Archäologen-Arbeit im Berliner Museum.

Den Platz für den monumentalen Altaraufbau bot eine Terrasse, die als zweite in der Folge von großen Terrassenanlagen sich über dem oberen Markt ausbreitete (Abb. 2 u. 3). In der Mitte dieses Platzes, von den drei geraden Seiten etwa gleichmäßig entfernt, erhob sich der Altar. Die Front mit dem Treppenaufgang lag gegen Westen, sodaß der Opfernde mit dem Angesicht gegen Osten zu dem kleinen Altar auf der Plattform des großen Unterbaues hinaufschritt. Dieser Unterbau besitzt nahezu quadratische Form [1]). Der Kern, in den von Westen her die große Freitreppe einschneidet, wird aus einem Netz von Quermauern gebildet. Eine treffliche Anschauung des heutigen Zustandes vermittelt Tafel I. Im Vordergrunde die Reste des Altaraufbaues, der bis auf die Fundamente zerstört war. Darüber hinweg schweift der Blick in das Tal des Kaikos, in dem das heutige Pergamon sich ausbreitet, und zu den kleinasiatischen Bergketten am Horizont.

Nach außen ist der Fundamentblock ganz mit Marmor umkleidet. Über vier Marmorstufen erhebt sich ein Sockel (Abb. 5), aus Fußprofil (b), aufrechter Platte (a) und Deckgesims bestehend. Darüber lagern die Basisprofile des großen Frieses, der in einer Höhe von 2,30 m um drei Seiten des Altarpodiums herumgeführt ist. An der vierten, der Vorderseite, umkleidet er die pylonartig vorspringenden Aufbauten zu beiden Seiten der Treppe, diese bis zu den letzten Stufen hinaufbegleitend (Abb. 6). Mit dem oberen Profil des großen Frieses schließt der Unterbau ab. Es breitet sich in dieser

[1]) Über diese Form und ihre Herkunft s. R. Hallo, Monumentalaltäre des Altertums, Göttinger Diss. 1922. — Ber. s. Arch. Anz. 1922, Sp. 362 f.

Höhe die Oberfläche als Plattform aus (Abb. 7) und trägt, von Säulenhallen umzogen, den Opferaltar, die eigentliche heilige Stätte, in ihrer Mitte.

Die Veröffentlichung der Gigantomachie vom großen Zeusaltar in Pergamon konnte fast genau ein Menschenalter nach Beginn der Ausgrabungen im Jahre 1910 vorgelegt werden (Altertümer von Pergamon, Tafelband III, 2. — Textbd.: Die Friese des großen Altars von H. Winnefeld). In ihr wird genaue Rechenschaft über die mühsame Zusammensetzung des großen Friesreliefs gegeben; eine kunstkritische oder kunsthistorische Bearbeitung findet sich kaum. Sie war zum Teil gleich nach dem Erscheinen der Reliefplatten von Heinrich Brunn vorgenommen und in einem Aufsatz »Über die kunstgeschichtliche Stellung der pergamenischen Gigantomachie« niedergelegt worden (Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen Bd. V, 1884, S. 231 ff. — Abgedruckt: Brunn, Kleine Schriften Bd. II, S. 430 ff.). Die

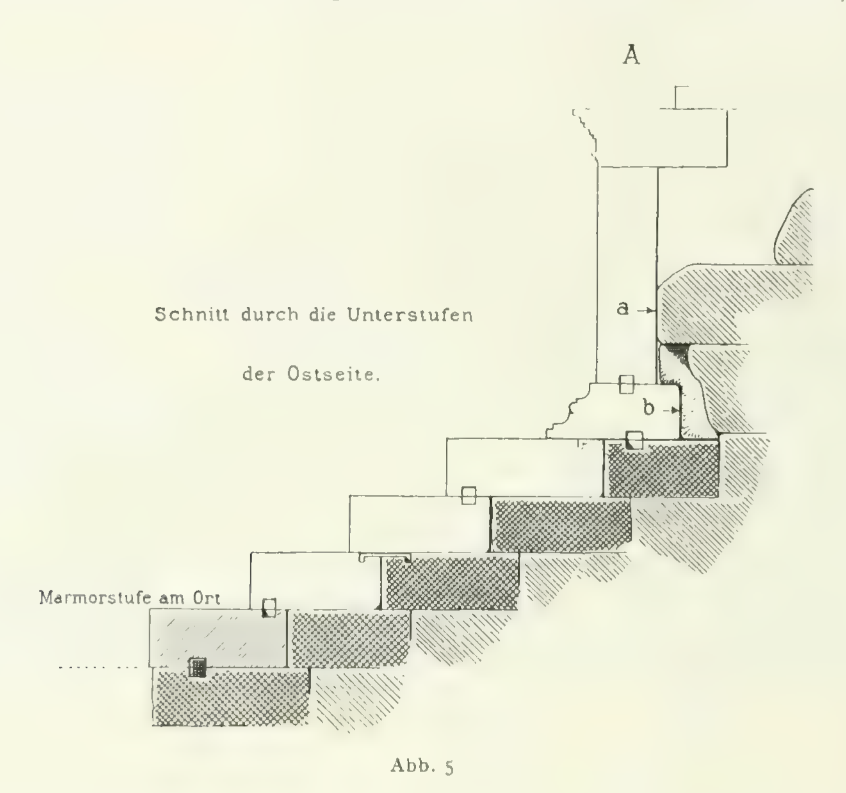


Abb. 5

Behandlung ging, wie schon in der Überschrift gesagt, darauf aus, den großen Fries in den Zusammenhang der hellenistischen Kunst, wie er sich damals nach den vorhandenen Denkmälern bilden ließ, einzuordnen. Die Voraussetzung einer solchen Untersuchung war, daß das gewaltige Skulpturwerk als geschlossene künstlerische Einheit angesehen wurde. — Auf der gleichen Voraussetzung beruht die Arbeit von A. v. Salis (Der Altar von Pergamon. Ein Beitrag zur Erklärung des hellenistischen Barockstils in Kleinasien 1912). Ihr Ziel ist einerseits die Aufdeckung typologischer Zusammenhänge der einzelnen Gestalten und ihrer Motive mit solchen aus den vorhergehenden großen Epochen der griechischen Kunst; andererseits ebenfalls die Eingliederung des gesamten Altarwerkes in die Entwicklung der spätgriechischen Kunst. — Sonst hat der Fries keine selbständige kunsthistorische Bearbeitung erfahren. Bei der Einstellung der beiden erwähnten Abhandlungen ist es natürlich, daß die Einheitlichkeit des Kunstwerkes betont wurde. Steht doch der Altar von Pergamon da als der Hauptrepräsentant dieser späten Phase griechischer Kunstübung, deren Stil und Wesensart wir durch ihn kennengelernt haben. Charakteristisch ist, daß sich in der Literatur viele Hinweise finden auf die Einheitlichkeit des Stilempfindens bei den Friesskulpturen, und manche Vermutung geäußert wird über den einen Künstler, auf dessen Entwurf die ganze Anlage zurückginge; ja daß man in dem Streben,



Abb. 6

das reiche Kunstwerk auf einen Namen gleichsam als auf einen Generalnenner zurückzuführen, die schwierigsten philologischen und historischen Kombinationen nicht gescheut hat. Daß aber die Frage nach der Zahl oder gar der persönlichen Art der einzelnen beteiligten Künstler wohl aufgeworfen, nie aber konsequent behandelt worden ist. Wo diese Frage auftaucht, werden stets die Reste der Künstler-

inschriften als Ausgangspunkt zu ihrer Lösung herangezogen (Beschreibung der Skulpturen aus Pergamon, I. Gigantomachie 1895, S. 9 f.). So auch Winnefeld in seinem Text (S. 121 f.). Doch finden sich bei ihm Ansätze zu einer Scheidung der Künstler nach ihrem Stil. Er erkennt, wie den einzelnen Künstlern eine große Selbständigkeit gelassen war, wie die größten künstlerischen Gegensätze unmittelbar aneinandergrenzen konnten. Weiter aber wird dieser so fruchtbare Weg stilistischer Vergleichung nicht verfolgt.

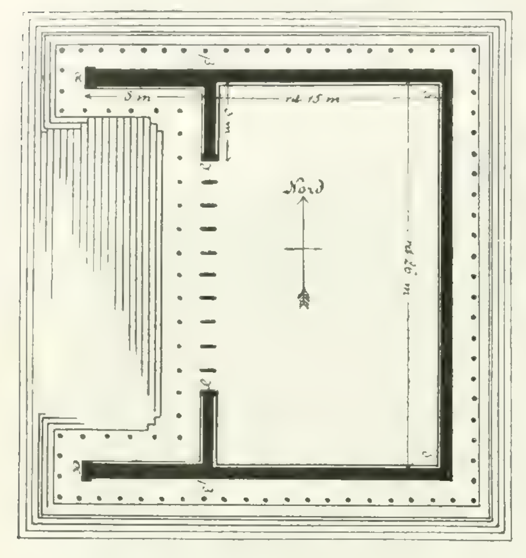


Abb. 7

Diesem Ziel strebt die vorliegende Arbeit zu. Und je konsequenter sie ihm nachgeht, um so schärfer sind ihr Grenzen und Methode vorgeschrieben. Nur eine strenge Analyse und Vergleichung der einzelnen Formen konnten zur Erkenntnis des Stiles und der Qualität der Reliefplatten und zu ihrem Zusammenschluß zu stileinheitlichen Gruppen führen. Inhalt und Handlung der Darstellung mußten in den Hintergrund treten. Wie sehr sie dies konnten, wird die Untersuchung selbst in ihrem Verlauf erweisen. Gott und Gigant, Jugend und Alter schließen sich zusammen, wenn sie von der Hand *eines*, mit einem persönlichen Stil begabten Meisters stammen, während Kampfgruppen und inhaltlich verflochtene Szenen sich auflösen, wenn ihre Glieder verschiedenen Formwelten angehören.

DER MEISTER DER RECHTEN TREPPENWANGE

Der Fries begleitet die große Treppe der Westfront bis in die äußersten Winkel auf beiden Seiten. Von der rechten Wange ist nur die letzte, innerste Platte erhalten, die durch die ansteigende Treppe dreieckige Form gewinnt (Z. 1—2)[1]. In ihrem linken Zwickel ist ein Adler im Kampf mit der Schlange des folgenden Giganten dargestellt (Z. 1). Von seinem stark zerstörten Körper gibt Abb. 8 die am besten erhaltene Partie: das Gefieder von Hals und Brust. Oben links erhebt sich der Ansatz der emporgereckten Schwinge. Das Federwerk ist bis in die letzten Einzelheiten exakt und sorgsam durchgearbeitet mit einer sehr charakteristischen Schärfe und Härte; die einzelnen Federn wirken spitzig und wie aus Blech geschnitten, vor allem durch ihre hakenartige Biegung am Ende. Auch an Beinen und Füßen ist das struppige Gefieder präzise und eingehend wiedergegeben, ohne doch eine stoffliche lebensvolle Illusion erzielen zu können. — Mit der gleichen spröden Genauigkeit ist auch der Schlangenkörper und -kopf behandelt, der von dem rechten Schenkel des Giganten ausgehend sich zu dem Adler emporschlängelt.



Abb. 5

Dieser Gigant (Z. 2) ist neben seinen Schlangenbeinen mit Flügeln versehen, die sich rechts und links von ihm am Reliefgrund entwickeln (Taf. 2). Die Figur ist ganz en face gesehen, mit Armen, Beinen und Flügeln klar in die Fläche gebreitet. Die Brust ist deutlich von dem stark eingezogenen Leib abgesetzt, der Körper im einzelnen mit großer Sorgfalt und Muskelkenntnis durchmodelliert. In knappen, präzisen Formen werden die Brust- und Sägemuskeln, die Schwellungen des Leibes herausgearbeitet. Und doch wird mit diesem Eingehen auf Details keineswegs der Eindruck eines lebendigen, warmen Menschenkörpers geschaffen. Vielmehr erscheinen die nackten Teile, vor allem Brust und Bauch, von jener metallenen Härte und Glätte, die man bei einzelstatuarischen Werken mit »Überarbeitung« zu erklären pflegt. Durch nichts wird die weiche Stofflichkeit lebendigen Fleisches zum Ausdruck gebracht, sondern von der steinernen Undurchdringlichkeit der Oberfläche muß das Auge abgleiten.

Mit besonderer Sorgfalt, die wohl übertrieben und kleinlich genannt werden kann, ist das Fell wiedergegeben, das um Hals und linken Arm des Giganten geschlungen ist. Mag auch der Versuch, eine bestimmte Fellart zu charakterisieren, die Formgebung beeinflußt haben, so vermag doch die

[1]) Mit (Z. 1—80) sind die einzelnen Figuren in der Zeichnung des gesamten Frieses auf Beilage No. I und II angeführt.

kleinkörnige und penible Behandlung (man verfolge etwa den blechartig harten Verlauf seiner Ränder) dem ganzen nicht Leben und Schwung zu verleihen, so daß das Fell in spröder Steifheit über dem Körper liegt.

Von der rechten Treppenwange läßt sich nur der Stil dieser einzelnen Platte fassen. Daß er auch die anschließenden Platten bis zur Ecke hin beherrschte, läßt sich nach allem, was wir über die Abschnitte der einzelnen Meister lernen werden, vermuten. Deutlich ist auf alle Fälle, daß der Stil des Künstlers dieser einen Platte in seiner harten, unstofflichen Manier, wie sie Adler und Gigantentorso aufweisen, den größten Gegensatz bildet zu der weichlichen Figurenmodellierung an der linken Treppenwange, und daß er in dieser scharfen Ausprägung sich überhaupt nicht mehr am Friese findet [1]).

MEISTER DES DIONYSOS

An der Stirnseite der rechten Treppenwange nimmt die erste Platte — von links gerechnet — die mächtige Gestalt des Dionysos ein (Z. 4, Taf. 3). Ohne Überschneidung ist sie mit ihren Gliedern in einer Ebene ausgebreitet. Die ausgestreckten Oberarme bilden mit den Schultern eine geradlinige Horizontale, die Brust ist infolgedessen ganz en face gegeben, aber auch der Unterkörper breit in die Fläche gelagert, indem die Beine weit auseinander treten und nur das vorgesetzte linke ins Profil gestellt ist.



Abb. 9

Der ganze Körper ist mit Ausnahme der Unterschenkel von einem kurzen, doppeltgegürteten Chiton bedeckt. Schräg über den Oberkörper läuft die Nebris, die unter der oberen Gürtung hindurchgezogen ist. Um Schultern und Arme schlingt sich die Chlamys, am Hintergrunde sich entfaltend. Dieser Reichtum der Gewandung, vor allem aber ihre formale Behandlung schaffen der Figur eine starke, unruhige Bewegtheit. Die Gewänder sind als Draperie, zur Erreichung einer hohen dekorativen Lebendigkeit verwendet. Auf ihre stoffliche Charakterisierung und Scheidung ist keinerlei Mühe angewandt und im einzelnen finden sich zahlreiche Härten und Flüchtigkeiten. So ist die Führung des Mantels von der linken Schulter herunter zum vorgestreckten Arm schwerfällig und leblos. Von der rechten Schulter laufen senkrecht nach unten kurze Falten, die sich scharf und spitzig zusammenschließen, um sich in dem Hintergrund zu verlieren (Abb. 9). Auch die Art, wie das Rehfell über den Körper gelegt ist, erinnert mehr an einen harten, zackigen, blechartigen Stoff, als an weiches Leder. Das Mantelende am Reliefgrund ist als Draperiestück

[1]) Über die Aufteilung dieser rechten Wange nach der erhaltenen Künstlerinschrift (Text S. 121).

kunstvoll auf die Fläche gelegt und festgebannt. Der Eindruck eines leicht flatternden Zipfels wird getilgt durch seine metallene Schwere. Die Behandlung des Chitons am Kolpos mit zahlreichen kurzen Vertikalfalten und zwischen den Beinen mit kräftig geschwungenen, breiten Faltenzügen wirkt weicher und freier, wenn auch keine eigentliche Charakterisierung des Stoffes vorliegt. Im ganzen ist durch die zahlreichen kleinen, oft scharfen Falten der Gewandung ein lebhaftes Spiel scharfer Lichter und Schatten hervorgerufen, das der Figur den Eindruck von Zerrissenheit und Unruhe verschafft.

Charakteristisch für das Stilgefühl des Künstlers sind die Locken, die zum Teil vor dem Kopf am Reliefgrund liegen, zum Teil vom Hinterkopf in freiplastischer Ausführung herunterhängen (Abb. 9). Sie sind von überaus scharfer Bildung, am Ende oft mit einem spitzigen Haken versehen und erscheinen wie aus Metall gedreht.


Abb. 10

Während die Mitte der Stirnseite dieser Treppenwange verloren ist, sind von der rechten Ecke zwei Platten erhalten mit der Darstellung einer Göttin und des sie begleitenden Löwen (Z. 5—6). Leider ist die Figur stark verstoßen und kann nur mit großer Zurückhaltung interpretiert werden. Ihre vorwärtseilende Bewegung ist in einheitlich schwungvollem Zuge vom zurückgesetzten linken Fuß bis zu den Schultern hinauf zum Ausdruck gebracht, ganz wie bei Dionysos. Doch ist im Gegensatz zu ihm die Göttin im Profil gegeben.

Das Gewand ist in lebhaften dekorativen Falten bewegt. Doch geht es an einigen Stellen nicht ohne Härte und Steifheit ab. So am Ansatz des zurückgenommenen rechten Oberarmes (Abb. 10). Das rechte Mantelende läuft in steifer, ausdrucksloser Bildung senkrecht von oben nach unten, um dann nach rechts umzubiegen. Links von ihm verschwindet ein anderer, schräg von oben kommender Mantelteil, der an den nach unten sich zuspitzenden auf der rechten Schulter des Dionysos erinnert. Zwischen diesen beiden Gewandstücken ist das Untergewand ebenfalls hart und leer behandelt, sodaß die ganze Gewandpartie über der rechten Schulter flüchtig und steif erscheint. Im übrigen ist die Faltengebung gewandt und sicher, ohne doch eine gewisse dekorative Härte und Glätte zu verlieren. So bei den schmalen tiefen Furchen und den knappen Graten zu seiten des Beines, und besonders an seiner Rückseite. Die weiche, malerische Wirkung des Gewandes auf der linken Hüfte ist durch die starke Verwitterung hervorgerufen.

Die auf die rechte Schulter herabfallende Locke erinnert in ihrer scharfen metallenen Bildung ganz an die des Dionysos. Die Zugehörigkeit des Kopffragments ist nicht gesichert, wird aber durch den knappen, klaren Stil der unversehrten Haarpartie befürwortet.

Die Bildung des Löwen (Z. 5) ist konventionell und wenig ausdrucksvoll. Gegenüber dem Löwen der Kybele (Z. 7) mit seinem glatten, glänzenden Fell und der weichen Mähne wirkt er trocken und steif in der Bewegung. Die kleinkörnige Manier, in der das Fell am ganzen Körper behandelt ist, scheidet sich klar von der breiten, flüssigen Art des Kybele-Löwen.

Die Skulpturen dieser Stirnseite erscheinen deutlich ihrem Stil nach als zusammengehörig und von einem Künstler gefertigt, so wie wir auch die Stirnseite der linken Treppenwange als einheitlichen

Abschnitt feststellen werden. Die Formgebung der beiden Hauptfiguren, des Dionysos und der Rhea, spricht in gleicher Weise von dem Stil dieses Künstlers mit seinem sicheren Aufbau der Gestalten und der geschickten dekorativen Verwendung des Gewandes. Doch geht der Künstler bei der Wiedergabe des Gewandes und der Haarlocken nicht auf eine Charakterisierung des Stoffes aus, sondern es findet sich überall die gleiche metallharte und glatte Behandlung der Oberfläche.

MEISTER DER KYBELE

Um Stil und Eigenart dieses Meisters, des ersten an der Südseite von der Aufgangsfront gerechnet, kennenzulernen, bietet sich eine Reihe von relativ gut erhaltenen Figuren: Drei bekleidete weibliche Gottheiten, Kybele, Adrasteia (?) und Selene (?), der Torso eines nackten jugendlichen Gottes (Kabir?) und der ebenfalls nackte Stiergigant.

Gleich die erste Figur an der Ecke — Kybele auf ihrem Löwen in den Kampf sprengend — ist ein echtes Kind dieses Künstler (Z. 8, Taf. 4). Prachtvoll sitzt die mächtige Gestalt auf dem Löwenrücken in sicherer freier Haltung, mit kräftig geschwungener, leicht vom Gewand begleiteter Körperbewegung. Körper und Gewand sind mit einer Flüssigkeit und Geschmeidigkeit dem vollen, weichen Strom der Hauptbewegung unterworfen, wie sie kaum eine andere Figur des Frieses aufzuweisen hat. Voll und frei ist der Oberkörper in der Fläche entfaltet. Unverhüllt offenbaren die Schultern und die erhobenen, den Schleier haltenden Arme die prangende Schönheit dieser machtvollen Göttin. Sie zeugen von der Fähigkeit des Künstlers, dieses, mit prachtvoll-künstlerischer Sinnlichkeit erfaßte, blühende Leben durch den Stein zu vermitteln. Es gelingt ihm nicht nur durch seine Beherrschung der Körperstruktur, die Sicherheit, mit der er Leib, Brust und Arme fügt, sondern vor allem durch seine große Fähigkeit, stofflich zu charakterisieren, also hier: die Oberfläche des festen Fleisches mit seinen weichen Schwellungen zu geben; so, daß man etwas von dem schimmernden Glanz der weißen Haut dieser »schönarmigen Göttermutter« zu sehen glaubt.

Es findet sich keine weitere Frauenfigur von solcher Pracht und Üppigkeit in der Körperbehandlung; schon die folgende Adrasteia (Z. 9) ist verhüllter und knapper. Höchstens Aphrodite (Z. 45, Taf. 25) könnte in den Formen und ihrer Behandlung als verwandt herangezogen werden. Doch wird bei ihr die Kraft und Lebensfülle unserer Göttin durch eine stillere Formgebung gedämpft.

Auch da, wo der Körper mit dem Chiton bekleidet ist, bleibt sein wogendes Leben unter der feinen Decke spürbar (Taf. 4). Von den breiten kräftigen Brüsten, über die der obere Chitonrand in feiner Schwingung geführt ist, um von der frei heraustretenden linken Schulter auf den Oberarm zu fallen, bis zum Schoß, über den sich stärkere Mantelfalten legen, dringt das Atmen und Schwellen des Leibes durch das dünne deckende Gewebe. Das alte, gerade den griechischen Osten seit Jahrhunderten beschäftigende Problem der Beziehung von Gewand und Körper ist hier in vollendeter Weise gelöst.

Neben der Brustpartie, wo das flauschig-weiche Gewand leicht über das pralle, glatte Fleisch gelegt ist, wäre vor allem der Leib zu erwähnen mit der Behandlung des Nabels, der zart eingesenkt und von weichen Schwellungen, einem besonders hervorgehobenen Hügel unten, umschlossen ist. Das alles ist unter dem Gewand mit einem Gefühl, einer Empfindlichkeit für den Stoff angelegt, wie wir sie in den besten Jahrhunderten griechischer Kunstübung finden!

Der Chiton als das zartere Gewebe gegenüber dem kräftigeren Mantel ist durch besondere Wiedergabe charakterisiert. In den Hauptpartien legt er sich völlig glatt an den Körper, sodaß dieser wie nackt erscheint. Darüber aber laufen, besonders von der Gürtung zum Schoß, doch auch oben über die Brüste, zusammengefaßte Faltenbündel als weiche, schmale Ströme herunter. Sie sammeln gleichsam die bei anderen Gewändern (vgl. das der Artemis, Taf. 9) einzeln und dünn hinrieselnden Faltenrinnen zu einer geschlossenen Bewegung. Diese zart und wie mit dem Spachtel in Ton modellierten Faltenflüsse schaffen in gleicher Weise eine weichklingende Belebung des gewandeten Körpers und einen stofflichen Eindruck des Gewandes selbst. Der Chiton ist in dieser Weise

am Oberkörper überall gebildet. Da, wo er unter dem die Oberschenkel bedeckenden Mantel wieder hervortritt, ist die Behandlung nicht so eigenartig, sondern entspricht mehr der Konvention mit weich eingegrabenen Rillen, ist vielleicht auch, da der Körper darunter fehlt, von vornherein anders bedingt.

An Einzelheiten ist zu nennen das feine Köcherband, das von der rechten Schulter kommend seitlich an der Knüpfung des Gürtels vorbeischneidet und unter der linken Brust nach hinten verläuft. Die Art, wie es, dünn und zart wie Batist, sich unter das Gewand an die weichen Körperformen schmiegt, zeugt von dem hervorragenden Können des Meisters. — Der Mantel am Unterkörper scheint sich mit lebhafter, stark faltiger Bewegung von dem ruhigen Chiton oben abgesetzt zu haben. Auf die klare Wiedergabe seines Verlaufs ist keine besondere Mühe verwendet worden. — Der Gürtel ist aus drei Schnüren geknotet und von stark plastischer, rundlicher Bildung; er hebt sich kräftig und fleischig vom Gewand ab.

Ein Meisterstück künstlerischer Stoffbehandlung bietet das Gewand hinter dem Kopf der Kybele. Es ist gewiß ein gesondertes, auf den Kopf aufgelegt zu denkendes Schleiertuch, ohne Zusammenhang mit dem Mantel, von dem es durch seine anders-stoffliche Wiedergabe und das Fehlen von Bommeln, wie sie ein Mantelende aufweisen müßte, geschieden ist. Malerisch und fließend ist dieser Schleier gleichsam über den Reliefgrund hingegossen, locker und leicht wird sein Material als ein flauschiger Wollstoff gekennzeichnet; deutlich spricht dieses Gewandstück voll wehenden Lebens und warmer Stofflichkeit von der hellen Sinnenfreude des Künstlers an den Dingen dieser Welt und ihrer Materie. Im einzelnen ist die Behandlung der des Chitons am Oberkörper eng verwandt, ganz ähnlich laufen zusammengefaßte weiche Faltenflüsse über die Fläche. Doch spannen sich dazwischen nicht glatte flache Partien, wie dort über den Körper, sondern es ist vielmehr der ganze Grund in leicht schattierender, malerischer Weise modelliert.

Von dem Kopf ist nicht mehr als seine Haltung und Wendung zu erkennen. Eigenartig sind die Haare, die als rundliche Locken kräftig durchgearbeitet auf der rechten Seite zu einer massiggebundenen Einheit zusammengeschlossen sind und den Winkel zwischen Hals und Schulter vor dem Schleiertuch füllen. Auf die linke Schulter fällt etwas länger eine einzelne ganz entsprechend gedrungene, rundliche Locke herab.

Im Gegensatz zu den kräftigen, naturnahen Formen der reitenden Göttin wirkt der Löwe auffallend flau. Der Verlauf des unteren Konturs vom Bauch zu den Vorderfüßen erscheint in seiner flachen Schwingung schwächlich, und auch die Bewegung der Pranken hat etwas Täppisches und Unbeherrschtes. Besonders der Ansatz des rechten Vorderbeins ist ganz verfehlt. Die Mähne mit ihren kräftigen, einzel-plastisch hervortretenden Zotteln, der ganz en face gegebene, vielleicht infolge seiner Zerstörung besonders maskenhaft wirkende Kopf gehen der Konvention nach. Es gilt auch hier, was schon bei dem heraldisch temperierten Löwen der Rhea zu bemerken war, daß derartige Begleittiere und untergeordnete Wesen keineswegs immer den großen Stil der Hauptfiguren des Abschnittes zu tragen pflegen.

Die linke obere Ecke hinter Kybele wird sehr glücklich von einem fliegenden Adler gefüllt, der in den Fängen einen Blitz trägt (Z. 7). Durch seine Formgebung wird er in deutlichen Gegensatz gesetzt zu dem Adler, der wenige Platten entfernt in den äußersten Winkel der rechten Treppenwange geschoben ist und mit einer Schlange kämpft (Abb. 8). Wie die Einzelheiten dort scharf detailliert und etwas spitzig gegeben werden, so sind hier vor allem große und zusammengesehene Einheiten herausgehoben. Leib und Beine stehen als klare, geschlossene Massen nebeneinander, zu beiden Seiten die gebreiteten Flügel. Gerade an ihnen sind wie auch an den weich und dick gefiederten Beinen die einzelnen Federn größer, lichter angelegt, als bei dem ersten Adler. So entsteht durch das Hervortreten weniger, wichtiger Partien ein ruhiger und geschlossener Gesamteindruck, für dessen weiche und malerische Wirkung freilich auch die Korrosion der Oberfläche in Anrechnung zu bringen ist, der aber seinem Wesen nach in Gegensatz zu der unruhigen und zerpflückten Manier in der Wiedergabe des Adlers der rechten Treppenwange steht. — Um das linke Strahlenbündel des vom Adler

getragenen Blitzes ist eine nach Art eines Perlstabes eingeschnürte Wollbinde geschlungen, deren beide Enden in große Blüten auslaufen und frei flatternd gedacht sind (Taf. 6, 2). Die Wiedergabe dieser Binde ist von feiner, dekorativer Wirkung, besonders reizvoll, wie dieses leicht bewegte Linienspiel von der klar geschwungenen Führung des Löwenschweifes umschlossen wird. So durchdringt das gleiche Stilgefühl, das bei dem Kybelekörper auf Großzügigkeit und Anschaulichkeit gerichtet war, auch die angegliederten Einzelheiten und hebt sie in dieselbe Sphäre einer monumentalen Dekoration.

Die der Kybele voraneilende Göttin ist nicht bestimmt zu benennen; man hat sie als »Adrasteia« bezeichnet (Z. 9). Im ganzen ist die Figur groß und frei in die Fläche gesetzt. Die einzelnen Glieder sind klar und breit entwickelt. So das linke vorgesetzte Bein im Profil, das rechte ganz von vorn, deutlich sich unter dem Gewand abhebend und das Gerüst bildend für den Oberkörper, wo Leib und Brust in fast reiner Frontansicht, der Kopf mit einer sicheren, anmutigen Wendung im Profil gegeben sind. Die einfachen und klaren Bewegungen, unterstützt von kräftigen Faltenzügen, verleihen der Figur bei aller Lebendigkeit Ruhe und Rhythmus. Der schwere Peplos, den die Göttin über dem Chitonhemd trägt, verhüllt fast den ganzen Körper und läßt, seiner dickeren und steiferen Stoffnatur entsprechend, dessen einzelne Formen weit weniger sich ausdrücken, als das feine Gewand der Kybele. Doch ist das machtvoll-drängende Leben der breit auseinander gestellten Brüste unter dem schwer darüber lagernden Gewand ganz aus dem Geist unseres Künstlers geschaffen. Klar und schlicht ist die Knöpfung auf beiden Schultern dargelegt; von der linken fällt eine einfache, weich-bauschige Falte unter die Achsel. Wohl finden sich am Halsausschnitt und in der Nähe der Gürtung einige Härten und Flüchtigkeiten. Doch ist die gehaltene kraftvoll-weiche Modellierung des Überfalls und dessen in einem dreiblattigen, lebhaften Faltenfluß auslaufende linke Seite, unmittelbar über dem linken Schenkel, von hoher Schönheit. — Unten ist der Peplos zwischen den Beinen in tiefe, mächtig strömende Faltenzüge aufgelöst, deren freie und doch gehaltene Bewegung trefflich kontrastiert mit den straff vom Gewand umspannten Schenkeln. Diese kräftigen, warmen, ja weichen Faltenzüge scheiden sich deutlich von dem leeren Pathos, das der Künstler der Hekate an entsprechender Stelle mit übertriebenen Bohrerkünsten aufweist (Z. 28, Taf. 16, 2), oder den ängstlicheren, engeren Falten, die an beiden Seiten das zurückgesetzte Bein der Rhea begleiten (Z. 6), oder auch von den weniger stofflichen, steinernen Falten am Helios-Gewand (Z. 15). — Der unter dem Peplos getragene Chiton erscheint nur an Hals und Oberarmen. Besonders am zurückgestreckten rechten Arm ist er als weicher Stoff charakterisiert und hat dort sogar etwas von der flauschigen Eigenart, wie sie der Schleier der Kybele und ihr Chiton an den stärker gefalteten Stellen, etwa unter der linken Achsel, aufweisen. Der linke Chitonärmel unserer Figur ist trockener, wie auch der Rand um den Hals flüchtig gearbeitet erscheint. Prachtvoll ist der weite Bogen, indem der Mantel in die Fläche des Hintergrundes gebreitet ist. In großem Zuge schwingt er sich vom linken Ellenbogen zur Scheitelhöhe der Figur und weiter zum zurückgestreckten rechten Arm hinüber, ähnlich dem feinen Profilkopf als Folie dienend, wie der Schleier der Kybele, doch im einzelnen anders. Das malerisch-fließende Leben, das dort den Stoff beherrscht, ist hier in flache, ruhige, in der Gesamtschwingung mitlaufende Faltenzüge abgewandelt. Die Außenkontur des Mantels ist durch stärkere Falten, besonders vorn, hervorgehoben. — Unter dem rechten Arm etwa muß sich die am Grund so weit gedehnte Gewandmasse gesammelt haben, um dann fest zusammengefaßt und gedreht quer über den Leib der Figur zu laufen und vom linken Unterarm leicht herabzufließen. So entsteht der großartig-dekorative Schwung, der den ganzen Oberkörper in eine Kurve einbindet.

Als einzige von den menschlich gebildeten Figuren dieses Meisters besitzt die unsrige ihren Kopf. An einigen Partien, besonders dem Untergesicht und der Haarmasse stark beschädigt, ist die Behandlung von Stirn und Augen außerordentlich fein in der Formgebung wie im seelischen Ausdruck (Taf. 6, 1). Zusammen mit dem Kopf des schlangenbeinigen Giganten, der aufgerichtet zwischen Aphrodite und Dione kämpft und dessen Gesicht von dem gleichen Adel und hohen Ethos erfüllt ist (Z. 46, Taf. 26), bildet unser Frauenkopf einen absoluten Höhepunkt im Bereich dieses Frieses. Im ganzen ist

noch ein Nachklang von den großen, weichen Formen praxitelischer Kunstübung zu spüren. Im einzelnen ist der Haaransatz über der Stirn und an den Schläfen in seiner flachreliefierten, feinen Arbeitung von hoher Zartheit. Frei und rein lagert die Stirn über der Augenpartie, die in ihrer wundervoll duftigen Behandlung an das köstliche sfumato des sog. »schönen Kopfes« erinnert.-

Wie leer und breit wirken daneben die Köpfe der sog. Theia und Eos (Z. 16 u. 18, Taf. 8), wie groß und ausdruckslos die der Phoibe und Hekate! So bildet dieser Kopf eine feine Krönung der im Gewand und Körper trotz einiger Flüchtigkeiten so lebensvoll und großzügig gegebenen Frauenfigur.

Es folgt eine männliche Gestalt, von der nur der Torso und Fragmente der Extremitäten erhalten sind (Z. 10, Taf. 7). Doch läßt sich aus ihnen das Motiv erkennen: Das weite Ausschreiten der Beine, von denen das rechte den Eindruck federnder Straffheit bewahrt hat, der ganz von vorn gesehene mächtige Leib mit leicht nach rechts geneigter Mittelachse, die Arme tief nach hinten mit der Streitaxt ausholend, sodaß die Ellenbogen hoch erhoben zu beiden Seiten über den Schultern erscheinen und die Dynamik der Bewegung machtvoll zum Ausdruck bringen.

Am Körper selbst fällt seine kräftige, fast massige Bildung ins Auge. Fast vollplastisch gearbeitet tritt er weit vor die Fläche heraus. Ebenso starke rundliche Unterarbeitung des Körpers nach dem Grunde zu findet sich in diesem Maße selten; ähnlich nur bei dem in gleicher Weise ausgebreiteten und als Rundskulptur vor die Fläche tretenden Apollon-Körper (Taf. 21), bei dem freilich die Formgebung im einzelnen eine völlig andere ist. Bei unserem Torso herrscht ein gewaltiges Raum- und Körpergefühl vor, das diese an Michelangelo erinnernde Körpermasse schuf und gestaltete.

Bei der Durchbildung von Brust und Bauch geht der Künstler nur auf die Hervorhebung des Wesentlichen aus. Der Oberkörper bis zum Nabel wird klar und groß aufgeteilt, mächtige Muskelkomplexe nebeneinander gesetzt. Der Unterleib ist eine gleichsam muskelharte Masse, die Leistenlinie mit besonderer plastischer Mächtigkeit betont. Doch wirken die Formen nirgends übertrieben oder gar schwülstig. Im Gegensatz zu dem grandiosen, fast übersteigerten Pathos des Zeuskörpers (Z. 38) ist unser Torso aus einer elementaren, lebensnahen Naturkraft geschaffen. Die echt griechische Freude an dem gereiften männlichen Körper reizte den Künstler zu dieser prachtvollen, sinnlich-stofflichen Wiedergabe. Es ist dasselbe Grundgefühl, aus dem dort der weiche, üppige Frauenkörper der Kybele, hier der straffe, athletisch durchgebildete Männerleib geformt wurde. Seine hohe Qualität zeigt ein Vergleich mit anderen nackten Männerkörpern dieses Frieses. Wie kleinlich und glatt wirkt daneben die Behandlung von Brust und Bauch bei dem ersten Giganten der rechten Treppenwange (Taf. 2). Selbst wenn dort der Eindruck von jugendlicheren und daher knapperen Formen beabsichtigt wäre, und wenn unser Torso durch seine Korrosion eine malerische und weichere Wirkung besäße, als ursprünglich, so wäre damit der tiefgehende Unterschied zwischen dem kalt und steinern wirkenden Leib des Giganten und dem von Kraft und Wärme durchströmten unseres Gottes nicht geklärt. Hier liegen Unterschiede vor, die nur aus einem im letzten Grunde verschiedenen Formgefühl erwachsen können. — Auch von dem nicht weit entfernten, im Gegensinn ähnlich bewegten Giganten vor dem Heliosgespann ist unsere Figur geschieden (Z. 13, Taf. 9). Die Modellierung von Leib und Brust ist dort bei aller Sicherheit und Klarheit weniger monumental und kraftvoll. Vor allem ist von dem eminenten Körperlichkeitsgefühl, das hier die Figur wie eine Säule vor den Grund stellt, nichts zu spüren. Vielmehr zeugt die Ungelöstheit, mit der der Torso fest an der Fläche haftet, von einem völlig anderen Streben nach Flächenhaftigkeit. — Steht schließlich der sog. Kabir dem Torso des Apollon (Taf. 21) mit seiner starken Plastik nahe, so ist doch dessen Oberflächenbehandlung mit ihrer zarten, zurückhaltenden, kaum in den Körper eindringenden Modellierung weit entfernt von der kraftvollen Durchformung unseres Gottes, und wir werden in ihm den Blutsverwandten finden der beiden mächtigen Göttinen hinter ihm, und den Bruder des gewaltigen Stiergiganten, dem er so feindlich zusetzt.

Dieser Gigant (Z. 11) stellt eine phantastische Mischung aus Schlangenbeinen, Menschenleib und menschengesichtigem Stierkopf dar. Das rechte Bein ist völlig verloren, der Schlangenkopf, der sein Ende bildete, kommt hinter der rechten Hüfte des Kabiren zum Vorschein. Ferner fehlt sein

rechter Unterarm, der sich über die nur roh ausgearbeitete linke Hand des Gegners legte. Sonst ist die Hauptplatte mit dem Oberkörper trefflich erhalten, vor allem die Oberfläche von tadelloser Frische. Der Gigant hat seinen göttlichen Gegner zu Fall gebracht und stößt mit dem mächtigen Stierhaupt auf ihn nieder. Dieses Motiv in seiner elementaren Urkraft hat der Künstler im weitesten Maße ausgebeutet (Taf. 5, 2, von der linken Seite her aufgenommen). Als ein wahres Gebirge türmt er die Muskel- und Fleischmassen über der rechten Schulter und dem Nacken empor, um sie mit der gedrungenen Nackenlinie auf den Gegner niederwuchten zu lassen.

Auch hier sind nur die Hauptpartien als massige, einheitliche Komplexe gegeneinander abgesetzt, nicht ganz so fest und muskelhart in der Behandlung, wie bei dem Kabiren, sondern mehr ins Weiche, Breite und Fleischige gehend. Besonders der Rücken, in zähem Kontur von der rechten Hüfte in die Nackenlinie übergehend, ist von unerhörter Massigkeit und Fülle. Ebenso der Nacken mit seinen starken Fett- und Muskelfalten. Mächtig auch, in Maßen und Wirkung, die in Draufsicht ausgebreitete rechte Schulter mit Oberarm. Das alles ist mit einer Freude für die Fülle des schwellenden Fleisches und die Kraft gewaltiger Muskeln gegeben, mit einer Fähigkeit, die sinnlich wahrnehmbare Natur durch den Stein lebendig zu machen, wie sie nur der Meister der vorhergegangenen drei Figuren besessen hat. Der breitflächige Leib und die zurückgelegene Brust sind ruhig und klar, aber nicht weniger großzügig behandelt. Die treffliche Erhaltung der Oberfläche läßt noch das zarte, durch leichte Modellierung hervorgerufene Spiel von Lichtern und Schatten erkennen, durch das die großen Flächen, etwa am Unterleib, belebt werden.

Das Gesicht ist von einem kräftig durchgearbeiteten, breiten Bart umschlossen (Taf. 5, 1). Sein Ausdruck ist bei aller tierhaften Kraft und bei stark bewegter Modellierung nicht unedel. Vergegenwärtigen wir uns näher die Situation: Das gewaltige Ungetüm im Begriff, sieghaft niederzustoßen, gleichzeitig von der feindlichen Klinge tödlich in die Herzgrube getroffen —, und vergleichen wir andere Gesichter in ähnlichen dramatischen Momenten: etwa das Gesicht des Giganten, der Castor umringelt und in den Arm beißt (Z. 49), oder das zu höchstem, pathetischem Ausdruck gesteigerte des Athena-Gegners (Taf. 24), so werden wir bei unserem Giganten eine verhältnismäßig beherrschte und zurückhaltende Fassung feststellen müssen. Die Einzelaufnahme zeigt deutlich, wie im Gegensatz zu der von Brunn (Kl. Schr. Bd. II, S. 453) so lebhaft betonten und getadelten tierhaften Brutalität das Gesicht von einer großen, gemäßigten, fast zeusartigen Bildung ist.

Nicht nur inhaltlich, sondern auch formal steht der Stiergigant ohne eigentliches Vergleichstück da, denn die einzigen für eine Gegenüberstellung in Betracht kommenden Figuren, die der Zeus-Athena-Gruppe, verraten bei näherem Zusehen ein ganz anderes Stilgefühl. Bei ihnen findet sich, aus hinreißendem künstlerischen Temperament geboren, eine weit über die Natur hinausgehende und sie überbietende Pathetik, die aus den zu letzter Ausdruckskraft gesteigerten Formen spricht, und die wir gern mit der Bezeichnung »barock« belegen. — Bei dem Stiergiganten hingegen ist trotz der wunderlichen Körperbildung und der übermächtigen Formgebung der Zusammenhang mit der Wirklichkeit keineswegs verloren. Vielmehr mutet er uns an als ein zwar seltenes, aber nicht unmögliches Wesen aus dem großen Reiche der Natur.

Die rechts vom Stiergiganten folgende reitende Göttin (Z. 12) gehört zu einer Folge von sechs Platten, deren Ansetzung an dieser Stelle nur aus negativen Schlüssen gefolgert ist, aber als gesichert betrachtet werden darf (Winnefeld Text III, 2 S. 151 f.). Welcher Zwischenraum zwischen dem Stiergiganten und der Göttin angenommen werden muß, ist unklar. Vermutlich ist außer dem auf der verlorenen Platte dargestellten, gestürzten Gegner des Stiergiganten noch eine zweite, vor dem Pferd der Göttin schreitende Gestalt anzusetzen, von der freilich nichts erhalten ist.

Die Figur der Göttin (Selene?) erscheint im allgemeinen nach Haltung und Bewegung als im Gegensinn zur Kybele komponiert (Abb. 11). Wie dort eine weibliche Gestalt bequem auf ihrem Reittier sitzend, mit kräftiger Schwingung der Körperachse. Der Oberkörper beide Male breit und fast ganz en face entwickelt, die Partie um die Beine lebhafter und von bewegten Falten überzogen. Da keine weitere Figur am Fries in dieser ruhig fließenden Sitzhaltung vorkommt, muß die Wiederholung des Motivs so bald nach seinem ersten Auftreten auffallen.

Freilich lassen sich alsbald Unterschiede feststellen. Die ganze Gruppe von Menschen- und Tierleib ist nicht annähernd so breit entfaltet und in die Fläche gelegt, wie es bei Kybele und ihrem Löwen der Fall ist. Im Gegensatz zu dessen klarer Seitenansicht wirkt der ins Dreiviertelprofil herausgedrehte Vorderkörper des Pferdes wie eine Protome. Sein Hinterleib scheint völlig in den Reliefgrund übergegangen zu sein, um für den kräftig herausgearbeiteten Unterkörper der Reiterin Raum zu schaffen. So kommt eine gedrängtere, mehr auf Höhe als Breite eingestellte Komposition zustande.— Ferner aber fällt ein Unterschied in der Qualität der künstlerischen Wiedergabe besonders am Oberkörper der Figur in die Augen. Die Beziehungen von Gewand und Körper einerseits und von Brust und Leib andererseits sind bedeutend weniger fein und sicher klargelegt als bei Kybele. Der Übergang von Brustmitte zum Nabel, dessen gebogene Linie leicht unter dem Gewande durchscheint, ist undeutlich und verschwommen, nicht etwa durch das deckende Gewand, sondern infolge einer mangelhaften Beherrschung des Körperaufbaues. So erscheint die rechte Hüfte der Figur zu weit emporgezogen und zu breit entwickelt. Den Grund zu diesen Unklarheiten lehrt eine genaue Vergleichung mit der Haltung der Kybele kennen. Dort ist die Brust aus der reinen Frontansicht ein wenig zu ihrer rechten Seite gedreht und ebenso sind die Beine in seitliche Ansicht nach rechts hin gelagert. Der Körper macht also keine, oder nur eine unwesentliche Wendung in seiner Achse. Anders bei unserer Figur: Hier ist der Unterkörper, ganz als Spiegelbild zur Kybele in Seitenansicht nach links entwickelt. Am Oberkörper dagegen ist die linke Brustseite vom Grund abgewendet und herausgekehrt, die rechte zurückgenommen. So ist die Brustpartie gegenüber dem Leib um fast 90° verschoben. Die Körperachse ist also einer starken Drehung unterworfen. Diese mit voller Klarheit herauszuarbeiten ist dem Künstler nicht gelungen.



Abb. 11

Auch abgesehen von dieser, durch das schwierige Bewegungsproblem verursachten Fehlerhaftigkeit steht die Behandlung des Gewandes am Oberkörper hinter der entsprechenden Partie bei Kybele weit zurück. Das Gewebe erscheint dick, gleichsam filzig durch die dichtgereihte Anordnung vieler herabfließender Rillen. So entbehrt es im ganzen nicht einer gewissen stofflichen Weichheit, doch sind die Falten über der Brust, besonders die von der rechten Schulter kommenden, fast grob und flüchtig hingesetzt. Weicher und feiner wird die Modellierung gegen Leib und Oberschenkel hin.

Die Art, wie der eingesenkte Nabel und die Schwellungen des Bauches zart und doch bestimmt unter dem Gewand angelegt sind, erinnert unmittelbar an die gleiche Bildung bei dem Kybele-Körper, verrät gleiches Formgefühl und Können. — Der vom Mantel umschlossene Unterkörper ist bei unserer Figur weit besser erhalten, als bei Kybele. Die kräftigen Falten umspielen wie dort die Beine, klar ihre Lagerung und Gliederung aufweisend: die durchtretenden Kniee, die auf das Gewand gebetteten Oberschenkel. Im einzelnen fehlt es nicht an Härten und Sprödigkeiten, wie überhaupt die Stoffmassen des Unterkörpers (vor dem Original mehr als auf den Abbildungen) einen unruhigen und zerrissenen Eindruck machen. Sehr ähnlich scheint wieder, soweit bei Kybele erhalten, die in diagonalem Schwung geführte Absetzung des Mantels gegen den darunter vorquellenden Chiton zu sein. Kräftige, zügige Falten sind, in breitem Fluß vom ausgestreckten Fuß und Unterschenkel kommend, in straffem Lauf schräg aufwärts geführt und verschwinden unter dem Oberschenkel.

Auch die Behandlung des Chitons da, wo er unter dem Mantel wieder zum Vorschein kommt, weist auf eine Verwandtschaft der beiden Frauenfiguren hin. Freilich ist diese Partie bei Kybele noch stärker fragmentiert, als bei unserer Figur. Doch ist noch in beiden Fällen ersichtlich, wie die Chitonfalten aus einem Punkte unter dem Mantel hervorströmend sich in lebhafter Bewegung und mit bestimmter Formgebung verteilen. Dieser Quellenpunkt ist bei der sog. Selene deutlich zu erkennen: er liegt am linken oberen Ende des ansteigenden Mantelsaumes. Bei Kybele ist die Ausgangsstelle etwas breiter auseinander gezogen, rechts vom linken Unterschenkel. Hier hervorsprudelnd sind die Falten lebhaft-rundlich modelliert, und zwar von besonderer, weitbuchtiger, muschelförmiger Bildung, die sich in dieser Form nur an diesen beiden Stellen findet.

Schließlich ist eine Einzelheit in der Gewandung zu erwähnen, die gerade in ihrer mechanisch-äußerlichen Wiederholung an Wichtigkeit gewinnt. Die Gürtung ist bei den beiden Frauenfiguren an sich schon ähnlich. Eine kräftig-rundliche, fleischige Schnur, die aus drei dünneren zusammengedreht ist, umschließt die Taille und ist vorn in der üblichen Weise geknotet. Von dieser Knotung fallen beide Male die Gürtelenden in leichten Wellenlinien herunter — bei Kybele feiner, zierlicher; bei Selene stärker, plastischer —, um sich schließlich in die drei Einzelschnüre mit je einer Bommel am Ende aufzulösen. Die Lagerung nun dieser dreiteiligen Endungen ist bei den beiden Figuren von überraschender Gleichartigkeit: bei dem Gürtelende, das links vom Betrachter, also auf der rechten Körperseite jeder Figur herunterfällt, liegen die drei Endglieder mit parallel geführter leichter Schwingung nebeneinander. Bei den beiden anderen Gürtelenden tritt das eine Endglied, bei Kybele das mittelste, bei Selene das links vom Betrachter ansetzende, quer über die anderen nach rechts hinweg und legt sich, entsprechend verkürzt, daneben. Gerade die Wiederholung dieses rein äußerlichen Motivs mit ganz geringer Variierung in der Ausführung spricht gegen eine selbständige Erfindung so dicht nebeneinander! Auch der Gedanke einer Entlehnung ist unwahrscheinlich und ohne Analogie am Fries. Wir werden also auch für diese Figur dieselbe Hand annehmen müssen, die die Kybele geschaffen hat.

Vom unbekleideten Körper, der bei Kybele so prächtig im Widerspiel mit dem Gewand steht, ist hier so gut wie nichts erhalten. Der Verlauf des oberen Chitonsaumes über die linke Brust und abfallend zum linken Oberarm hin erinnert stark an die gleiche Führung bei Kybele. Die Behandlung des Chitonärmels, der den flachen rechten Oberarm zum Teil bedeckt, findet sich ähnlich am rechten ebenso platt modellierten Arm der Adrasteia. — Der Kopf ist völlig verloren; er scheint ganz ins Profil nach seiner rechten Seite hin gewandt gewesen zu sein. Hinter ihm war, wenn auch nicht so ausgedehnt wie bei Kybele und Adrasteia, der Mantel gebreitet. Nach den wenigen, über der linken Schulter erhaltenen Resten waren die Falten flach und malerisch in den Grund getieft, auf Licht- und Schattenwirkung rechnend, denen der Adrasteia am nächsten verwandt.

So schließen sich diese ersten fünf Hauptfiguren, die an der Südseite erhalten sind, auf Grund ihrer Formensprache zu einer Gruppe zusammen, die aus dem Geiste eines Künstlers geschaffen sein muß. Es sind acht Platten mit einer Gesamtausdehnung von mindestens 7,5 m. — Wie weit

untergeordnete Hände neben dem führenden Meister tätig waren, läßt sich bei der mangelhaften Erhaltung gerade des unteren Drittels dieser Friespartie und dem dadurch bedingten Fehlen von Nebenfiguren nicht mehr feststellen. Um so deutlicher kommt die führende Meisterhand zum Ausdruck in dem reichen, lebensvollen Vortrag der Körperformen, in ihrer großzügigen, monumentalen Ausführung und in dem starken, doch nie übersteigerten Feuer, das in ihnen lebt.

MEISTER DES HELIOS

Die nächste, auf die »Selene« folgende Figur zeigt einen nackten Giganten, der vor den Rossen des Heliosgespannes zurückweicht (Z. 13, Taf. 9). Der ganz menschlich gebildete, völlig unbekleidete Körper steht in klarer Vorderansicht. Den linken mit einem Fell umwickelten Arm stößt er schräg aufwärts den Pferden entgegen. Die Rechte wiederholt mit stärkerer Biegung im Ellenbogen die Bewegung, nach rückwärts zum Wurf, wahrscheinlich mit einem Stein, ausholend. Das linke Bein ist in straffer Schrägstellung in den Boden gestemmt; das rechte fängt, im Knie gebeugt, gleich dem zurückweichenden Oberkörper den Anprall des heranbrausenden Gespannes auf. Diese Körperaktion ist deutlich und einfach dargelegt. Doch fehlt ihr die rechte Lebendigkeit und Dynamik, dem Arm die überzeugende Stoßkraft, den weitgestellten Beinen die gespannte Elastizität, wie sie diese momentane Haltung verlangen würde. Vielmehr sitzen Körper und Glieder fest und ungelöst an der Fläche, scheinen gleichsam vom Grund angesogen zu werden. Dieser Eindruck der Hemmung und Bindung beeinträchtigt die Bewegung und ihre Wirkung außerordentlich. Wie frei und gelöst steht demgegenüber der Kabir vor dem Hintergrund (Taf. 7), welche Bewegungskraft spricht aus den klar und plastisch vom Hintergrund abgesetzten Gliedern und dem Leib. Dieser für den Gesamteindruck unseres Giganten so wichtige Unterschied läßt sich durch genauere Betrachtung begründen und erklären.

Schon in der Modellierung von Brust und Bauch ist er von dem Kabiren geschieden; sie ist zurückhaltender, schwächer, fast weichlich, was gewiß nicht nur als Kennzeichen einer jugendlicheren Altersstufe zu erklären ist. Nichts von den mächtigen, naturkräftigen Muskelmassen des Kabiren, die dort den Körper so klar gliedern. Besonders die Brustpartie ist wenig aufgeteilt und wirkt flach oder verschwommen. Dabei ist infolge der Weichheit der Formenbehandlung eine gewisse Wärme nicht zu verkennen, die diesen Körper von dem hart und kalt wirkenden Gigantenleib der rechten Treppenwange (Taf. 2) abrückt. — Mehr aber als diese verschiedene Oberflächenbehandlung trennt unseren Körper von dem des Kabiren die Art, wie er auf dem Reliefgrund sitzt, und die eingangs im allgemeinen charakterisiert wurde. Während nämlich der Kabir an den Seiten und nach hinten rundplastisch bearbeitet ist und sein Leib wie eine Säulentrommel vor dem Reliefgrund steht, sind bei unserem Giganten die Seiten von den Hüften an aufwärts bis unter die Achseln nach rechts und links ausladend breit in die Hintergrundfläche übergeführt. Dieses weiche Hinüberfließen des Körpers in den Grund gibt der ganzen Figur den Eindruck der Unbeweglichkeit und Gehemmtheit.

An Einzelheiten ist die Wiedergabe des Nabels charakteristisch. Er ist oben von einem klar gezogenen, leichtgeschwungenen Häutchen überdeckt. Das Innere ist wie eine kleine flache Scheibe gebildet. Eben diese Form, in der gleichen festen und knappen Behandlung, findet sich bei dem folgenden Giganten wieder (Z. 17, Taf. 11, 1). — Von den Haaren sind einige Locken an der linken Gesichtshälfte erhalten geblieben, die in plastisch scharfer Führung sich klar vom Reliefgrund abhebt. Der Ansatz der Haare an Stirn und Schläfe erscheint grob mit seinen strahlenförmig verlaufenden Bohrrinnen. Die Wiedergabe ist der am Helioskopf nicht unähnlich. Die einzelnen Haarsträhnen scheiden sich deutlich von der geschlossenen Massigkeit der Locken der Kybele. — Das hochgeschwungene Fell fällt in lebhaften Falten vom linken Arm. Auffallend ist die großzügige, freie Behandlung der Falten, wie etwa in großem, glattem Schwung das Fell sich vor der Brust des linken Pferdes buchtet.



Abb. 12

Das von rechts kommende Gespann des Sonnengottes ist, wie Winnefeld bemerkt, mit dem Bestreben nach Verkürzung dargestellt: Der bis zur Radnabe versenkte Wagen steigt schräg aus der wohl Wasser andeutenden Terrainangabe empor; die Deichsel in schräger Ansicht von oben führt diese Diagonaltendenz fort.

In grellem Widerspruch mit diesem Versuch eines perspektivischen Aufbaues steht das linke, dem Beschauer zugekehrte Pferd und seine Darstellung (Z. 14, Abb. 12). In ganzer Ausdehnung ist seine volle Breitseite gegeben, mit ausgesprochenem Gefühl für den Wert der Fläche und ihre Dekoration. Die großen Partien der seitlich gesehenen Brust, der Flanke und des Schenkels sind mit exakt gearbeitetem Detail — Adern, Hautfalten — belebt, aber keineswegs überladen, sondern in ihrer dekorativen Großflächigkeit belassen. Zu den drei anderen Pferden, die im Hintergrund als leere Flächen mit völlig schematischem Rückenkontur gestaffelt sind, steht es künstlerisch in nicht der geringsten Beziehung. In seiner prachtvollen Freizügigkeit, mit der es zwischen der großen Figur des Gottes und der zurückweichenden des Giganten sich hochbäumend breit entwickelt ist, scheint es von dem gleichsam später angeflickten, ausmalenden Detail seiner Umgegend unabhängig zu sein. Die Art, wie bei diesem nicht nur Flüchtigkeit und Schematismus vorherrschen, sondern sich auch grobe Verstöße gegen Perspektive und Reliefwiedergabe finden — etwa bei dem Hinterteil des zweiten Pferdes, das, um hinter dem ersten deutlich zu erscheinen, viel zu weit nach hinten zurückverlegt und von dem Wagenkasten gleichsam beiseite und aus dem Relief herausgedrückt wird — legt den Gedanken an die Beteiligung ungeübter Gesellenhände nahe.

Auch der gefallene Gigant, dessen mit Fell umwickelter Unterkörper zwischen den Beinen des Giganten vor dem Gespann verschwindet, ist hinsichtlich der Körpermodellierung flüchtig und schlecht behandelt. Er dient mit seinem Schild, der sich unter dem vordersten Pferde wölbt, nur der Raumfüllung und wird als typische Staffagefigur kaum von dem Meister der Hauptfiguren geschaffen sein.

Auf den Wagenkorb steigt mit vorgesetztem rechten Bein die mächtige Gestalt des Helios. Hoch hinaufgeführt bis über den Plattenrand, so daß der Kopf oben von dem darauf lagernden Gesimsblock abgeflacht ist, gehört diese Figur zu den größten des ganzen Frieses. Mehr als Zweidrittel des Körpers sind von dem gleichmäßig rauschenden Fluß der Gewandfalten überströmt. Oben vermittelt die für den Gesamteindruck zu schwache und gedrückte Schulterpartie zu dem klar ins Profil gestellten Kopf.

Das Wichtigste an dieser Figur ist das Gewand und seine großzügige Draperie. Hervorgerufen wird sie durch die mächtige Schrittstellung des Gottes. Wieviel gewaltiger ist diese Bewegung, als die im Motiv verwandte der Rhea (Z. 6); oder auch der Adrasteia (Z. 9), bei der sie von den dickstofflichen Gewandmassen zwischen den Beinen gehemmt scheint. Beim Helios verleiht vor allem das Gewand der Figur den großen Schwung und Effekt. Unter dem Gürtel, der selbst für ein Wagenlenkergewand außerordentlich hochgerückt ist, sodaß er gleich unter der Brust sitzt, strömen die Falten als ein Bündel wie aus einer Quelle hervor, fließen, in wirkungsvoller Drehung sich verteilend, über Leib und Oberschenkel, zügig, fast straff, mit breiten, ruhigen Flächen dazwischen, gewinnen erst in der Gegend der Kniee zwischen den Beinen stärkeres Leben und endigen schließlich in den stürmisch bewegten Schwingungen der tiefen Faltentäler und der mächtigen Kämme unten. So ist eine grandiose Draperie in Stein geschaffen, wie sie mit gleicher Großzügigkeit und Sicherheit kaum sich wiederfindet.

Von den Gewändern des vorhergehenden Meisters scheidet sich das des Sonnengottes durch Streben nach großer dekorativer Wirkung, das hier, allein vorherrschend, zutage tritt, während dort der Charakterisierung des Stoffes mit Interesse und feiner Ausdrucksfähigkeit nachgegangen wird. Beim Helios hingegen sind die Falten recht eigentlich steinern, das Material des Naturvorbildes interessiert den Künstler und somit auch den Betrachter wenig, da sein Auge von dem großlinigen Zug der Falten vollauf befriedigt wird.

Die Herausarbeitung dieser großen Faltenzüge geht nicht ohne Härten ab. So finden sich solche besonders an der enger und kleiner angelegten Drapierung von Schultern und Rücken. Die zwar lebhaft und kräftig gebildeten, aber unruhig hin- und herschießenden Falten geben weder eine Vorstellung von Stoff oder Anordnung des oberen Gewandstückes, noch auch eine Klärung und Verdeutlichung des Oberkörpers und seiner Bewegung; nur auf dem linken Oberarm liegt eine ruhigere Partie auf.

Damit kommen wir zu dem zweiten großen Unterschied, der diese Figur von denen des Kybele-Meisters trennt: er liegt in der Behandlung des Körpers unter dem Gewande. Dort fanden wir immer wieder das Eigenleben des Leibes im Kontrast mit dem darüber gelegten Gewande betont. Hier scheint der Körper nur als Gerüst für eine großartige Gewanddraperie zu dienen. Sein besonderes Leben ist nicht nur stark vernachlässigt, sondern sein Aufbau, wie leicht zu erkennen, an wichtigen Stellen falsch und ohne Kenntnis. Das zeigt sich deutlich in den Verhältnissen der einzelnen Körperabschnitte, Kopf zum Hals, Hals zu den Schultern, Rücken zum Unterkörper. Besonders die Drehung des Körpers in den Hüften, die sehr hochsitzen, ist völlig unklar. Bis zur Gürtung scheint der Unterkörper ganz im Profil gedacht zu sein; der linke zurücktretende Schenkel ist ganz in dieser Ansicht entwickelt. Die Schulterpartie dagegen ist von hinten gesehen in die Fläche gelegt, mit leichter Herauskehrung der linken Schulter. Die Unfähigkeit, diese schroffe Wendung herauszuarbeiten, ist durch die darübergebreiteten Gewandmassen nur schlecht verdeckt. Das nahe Zusammentreffen der hochgezogenen linken Hüfte und der fast verkümmerten rechten Schulter muß ins Auge fallen.

Auf dem Hals, der flau gearbeitet ist und schlecht sitzt, ist der Kopf verhältnismäßig gut erhalten (Taf. 8, 2). Wie die ganze Figur auf Fernsicht und dekorative Wirkung berechnet, verliert er in der Nähe stark und zeigt nichts von dem edlen Ausdruck des Adrasteia-Kopfes (Taf. 6, 1). Die Durcharbeitung der einzelnen Gesichtsformen ist flüchtig und schafft keinen seelischen Gehalt. Die Stirn ist

durch eine Horizontale im oberen Drittel in zwei Streifen schematisch zerlegt, von denen der untere durch eine vertikale Senkung über der Nase in zwei Vorwölbungen über den Augen gegliedert ist. Das Untergesicht ist weichlich und schwach in der Modellierung, die Wangen leer und mit ausdruckslosem Kontur, der Haaransatz über der Stirn grob und flüchtig, wie schon bei dem Vergleich mit dem vorhergehenden Giganten erwähnt.

Es folgt in einigem Abstand das Bruchstück einer Platte mit Kopf, Brust und linkem Oberarm einer weiblichen Figur (Z. 16); es ist zunächst — bei der Zusammensetzung des Frieses — um einer Äußerlichkeit willen hierhergesetzt. Links hinter dem Kopf erscheint das Ende eines Fackelschaftes, das gut mit der von Helios geschwungenen Fackel in Beziehung gebracht werden kann.

Aber auch die Formgebung spricht für eine Einordnung an dieser Stelle und in das Werk dieses Meisters. Die Brust freilich mit dem Gewand darüber sagt bei ihrem Erhaltungszustand wenig aus. Vergleichbar aber ist der relativ gut erhaltene Kopf (Taf. 8, 1), dessen Ähnlichkeit mit dem des Helios alsbald ins Auge fällt. Freilich spricht im Allgemeineindruck ein feineres Leben aus ihm, wozu die weibliche Haartracht als geschlossene, weiche Masse beitragen mag. Im einzelnen aber ist die Behandlung der Wangen als leere, schwammige Flächen mit charakterlosem Umriß ganz wie bei dem Gesicht des Sonnengottes. Auch die Stirn mit einer ähnlichen, freilich viel zurückhaltenderen Aufteilung erinnert an ihn. Die Haare sind in ihrem Ansatz an Stirn und Schläfen feiner gegeben, die flatternden Strähnen am Grunde in ihrer klaren, etwas harten Arbeitung den Locken des Giganten vor dem Gespann verwandt.

Als Gegner dieser hoch aufgerichteten Göttin ist ein in Bruchstücken erhaltener, wohl ganz menschlich gebildeter Gigant Auge in Auge ihr gegenübergestellt (Z. 17). Diese Ansetzung, die sich nur auf indirekte Berechnungen stützt, wird durch eine stilistische Untersuchung warm befürwortet. Ist doch bei diesem Körper dieselbe Manier, ihn an die Fläche zu heften, wie wir sie bei dem ersten Giganten dieses Meisters festgestellt haben, in die Augen springend!

Die Gestalt ist nach links bewegt und vom Kopf bis zum erhaltenen linken Oberschenkel rein im Profil gegeben. Dieser Eindruck wird, wenn man von rechts herantritt, verwischt, da der Rücken und besonders die rechte Schulter breit in die Fläche übergehen (Taf. 11, 2). So wirkt der Körper als halb vom Rücken gesehen und nach links vorn gedreht. Das gleiche Spiel aber wiederholt sich an der Vorderseite (Taf. 11, 1). Bauch und Brust sind nicht nur nicht unterschnitten, wie die Darstellung des Rückens verlangen würde, sondern haften, wenn auch nicht so weit ausladend wie der Rücken, fest und zäh an der Fläche. So verbreitert sich der Leib nach beiden Seiten hin in einer ganz sinnlosen Weise und wirkt wie aufgeklebt auf den Reliefgrund. Es waltet hier also dasselbe Stilgefühl, das wir als eigenartig und charakteristisch bei der Bildung des Giganten vor dem Heliosgespann erkannt hatten (Taf. 9).

Auch in Einzelheiten ist unser Gigant jenem verwandt. So in der nicht sehr kräftigen Körpermodellierung und der Nabelbildung mit dem darüber gezogenen Häutchen und dem Scheibchen im Innern. — Der Kopf freilich zeigt ein sehr viel stärkeres Leben als der des Helios oder seiner Gegnerin (Abb. 14). Doch bewirkt trotz dieses seelischen Gehaltes der Aufbau und die Form von Gesicht und Kopf eine starke Familienähnlichkeit mit den beiden oben genannten Köpfen. Von vorn zeigt das Gesicht, besonders in den Backenknochen eine ähnliche Breite. Die Stirn ist in gleicher Weise horizontal und vertikal gegliedert, nur viel stärker, mit Nachklängen skopasischer Kunstübung durchmodelliert. Endlich findet sich vor dem linken Ohr die gleiche Ringellocke, wie vor dem Ohr der ihm entgegentretenden Göttin.

So spannen sich von diesem nur so locker eingeordneten Torso Fäden zu allen drei anderen Figuren, die wir als aus einer Hand hervorgegangen erkannten, und fügen sich zu einem Gewebe zusammen, das von der Eigenart und dem Stil dieses Meisters beredtes Zeugnis ablegt.

Die nach rechts anschließende Platte ist nur in ihrem unteren Drittel erhalten. Sie gehört auf Grund mittelbarer Schlüsse mit der vorhergehenden wie der nachfolgenden Platte — einer vom Rücken gesehenen Reiterin — zusammen.

Die auf dem Bruchstück erhaltene Darstellung zeigt von dem Körper eines gefallenen Giganten die Partie vom Nabel bis zur Mitte des Unterschenkels (zwischen Z. 17 u. 18, Abb. 13). Der Leib ist seitlich auf die Hüfte gedreht und vollkommen flächenhaft an den Reliefgrund gebreitet, die Konturen des von der Seite gesehenen und leicht angezogenen rechten Beines verlaufen ebenfalls ruhig steigend und fallend in der Fläche. Zusammen mit der feinen, fast ohne Überschneidung geschwungenen Silhouette des Schildes, die über der Horizontalen des leblosen Körpers aufsteigt, wirkt dieses Bruchstück im Thema wie in der Formgebung wie ein Stilleben gegenüber der Erregtheit des Kampfes und der Bewegtheit der Massen ringsumher. Ein ganz auf die Fläche eingestelltes, dekoratives künstlerisches Gefühl tut sich hier kund, das neben der monumentalen Gliederung und Belebung großer Flächen auch die stillere, zurückhaltendere Dekorierung kleinerer Partieen beherrscht.

Die auf einem Pferde [1]), dessen Vorderteil fehlt, heransprengende Göttin ist vermutlich Eos (Z. 18, Taf. 10). Kühn und eigenartig ist das Motiv, in dem sie gegeben ist: von den Schultern bis zum Gesäß in klarer Rückenansicht, die Beine schräg in die Tiefe verschwindend, der Kopf scharf nach links und über das Profil heraus ein wenig nach vorn gedreht.



Abb 13

Vom Körper ist nur die linke Schulter nackt, alles andere ist vom Chiton und Mantel verhüllt. So fällt es weniger auf, daß seine Struktur in der unteren Hälfte, besonders von der rechten Hüfte abwärts der rechte Glutäus und Oberschenkel, nicht klar und richtig entwickelt ist. Es erweist sich diese Körperpartie als zu groß, zu massig dem schmaleren Oberkörper gegenüber, ferner zu breitflächig und ohne genügende Überleitung zu dem in die Tiefe führenden Schenkel.

Die Figur ist ihrer plastischen Behandlung nach klar von dem Grund gelöst, stellenweise sogar tief unterarbeitet, so an der rechten Seite, wo die Partie unter der Achsel und sogar die rechte Brust wiedergegeben ist. Hierin unterscheidet sie sich also von den vorhergehenden Gestalten, die gleichsam physisch an dem Grunde haften, eine Art der Wiedergabe, die freilich bei unserer Reiterin, deren ganze Vorderseite dem Reliefgrund zugewendet war, zu einer unerträglichen Wirkung hätte führen müssen! — Diese Unmöglichkeit mag den Künstler vor seiner sonstigen Manier bewahrt haben; die völlige Flächenhaftigkeit seines Sehens und seiner künstlerischen Auffassung konnte er nicht verleugnen! Was hätte ein Künstler mit räumlich-plastischem Formgefühl aus diesem Motiv einer sitzenden Figur, deren Unterkörper direkt in die Tiefe führt oder vom Rücken gesehen wird, deren einer Arm mit der Lenkung des Pferdes, der andere mit der Handhabung einer Waffe beschäftigt, und deren Kopf lebhaft dem Kampfgewühl zugewandt ist, an Körper- und Raumwerten entfalten können! In welchem Grade muß unser Künstler von einer Tendenz zu flächenhaft-dekorativer Anordnung beseelt gewesen sein,

[1]) Wenn nicht der Vorschlag von Begas, der ein Maultier erkennt, zu Recht besteht! (Text S. 30, 1). Die Schmächtigkeit des Reittieres gegenüber Pferden auf anderen Platten (A. v. P. Taf. IV, Taf. XIII) würde dafür sprechen. Dann wäre in der Göttin Selene, nicht Eos su sehen.

daß er unsere Figur, deren Motiv an sich schon zu Achsendrehungen und dreidimensionalen Erstreckungen im höchsten Maße reizte, und die in einem Relief, das der Rundplastik weit näher steht als der reinen Flächenkunst, gegeben wurde, mit solcher Entschiedenheit in eine Ebene zwang. Denn sämtliche Horizontalachsen der Figur, von der linken zur rechten Schulter, von Hüfte zu Hüfte und von einem Glutäus zum anderen liegen parallel und in einer Fläche, in der auch die Achse des Pferdekörpers verläuft. Die ganze Komposition von Frau und Tier ist gleichsam zwischen zwei Ebenen ausgebreitet, dem realen Reliefgrund und der idealen Vorderfläche, bis zu welcher Kopf und Rücken der Reiterin und der Leib des Tieres vortreten. Die Umwandlung des so komplizierten Motives in die reine Flächenansicht ist im ganzen gut gelungen und nur die steife, horizontale Gradlinigkeit der Schultern und die allzu jähe Wendung des Kopfes dagegen lassen etwas von dem Zwang spüren, dem der Künstler durch seinen Flächenstil unterworfen war. Wieweit das Prinzip der Flächenhaftigkeit dieses Künstlers über die Mißgriffe im Einzelnen hinaus im allgemeinen und gerade in Hinblick auf die dekorative Funktion des ganzen Frieses, wie sie durch seine Anbringung bedingt war, eine treffliche Leistung bedeutet, wird zusammenfassend weiter unten zu würdigen sein.

Im einzelnen ist der Chiton gut unterschieden von der glatten, entblößten linken Schulter und der weichen Partie der rechten Achsel, sowie dem anders behandelten Mantel. Doch ist die Wiedergabe, besonders oberhalb der Gürtung, nicht eigentlich stofflich und liebevoll, sondern eher flüchtig, spröde und trocken. Um den Gürtel sammeln sich zahlreiche kleine Fältchen, ohne daß sie mit dem querlaufenden Band wirklich in Konnex träten, als zusammengepreßter, gefälteter Stoff unter dem einschnürenden Gürtel; dieser ist an sich schon so wie der obere betonte Saum des Chiton hart und steinern. Ein Blick auf die Beziehungen von Körper, Gewand und Gürtel bei der Kybele und auch der Selene zeigt den großen Unterschied. — Während der obere Teil des Gewandes der Chitonbehandlung bei Dionysos nicht fernsteht, zeigt der unterhalb des Gürtels gelegene einen großzügigeren und freieren Fluß der Falten, die nicht mehr kleinlich aufgereiht, sondern zusammengefaßt und in einzelne Ströme gegliedert sind.

Der Mantel ist um den Unterkörper geschlungen, sodaß die Figur auf ihm sitzt. Vom linken Ellenbogen zum rechten Oberschenkel verläuft sein oberer Rand als faltiger Bausch. Diese querlaufenden Falten setzen sich scharf ab von dem Chiton darüber in ihrer Engigkeit und Härte. Über die flächige Mantelpartie darunter schießen eigentümlich scharfe Grate hin und her, die diesem Teil sein knittriges, an starke Seide oder feines Blech erinnerndes Aussehen verleihen. Bemerkenswert ist das Bestreben des Künstlers, an einigen Stellen Falten und Stoffmasse des darunter liegenden Chiton durchscheinen zu lassen. Besonders scharfkantig und wie aus Blech geschnitten ist der auf dem Sattelfell aufliegende Rand des Mantels. Die Gewandwiedergabe unter dem linken Ellenbogen erinnert an ähnlich monotone Stellen bei Dionysos und Rhea unter ihrer linken, bezw. rechten Achsel und die feste Wicklung des Stoffes um den rechten Oberschenkel findet ihre Parallele am rechten Oberarm des Dionysos, wo ähnlich auch Liegefalten sich finden.

Auch der ganz dekorativ gelegte Mantelschwung, der am Reliefgrund rechts von der Sitzenden ausgebreitet ist, ruft das ganz ähnlich bewegte Mantelende links vom Kopf des Dionysos in die Erinnerung. Doch ist es bei unserer Figur weniger leer und metallen, sondern kräftiger, gedrungener.

Im Gegensatz zu dieser teils kühlen, teils kleinlichen Behandlung des Gewandes wirkt die Schulterpartie entschieden naturwahrer, stofflicher und wärmer. Es scheint gerade die Fähigkeit, den nackten Körper wiederzugeben, den Künstlern jener Spätzeit als ein Haupterbe der großen Jahrhunderte überkommen zu sein, so daß auch ein mittelmäßiger Künstler auf diesem Gebiet Treffliches leistet. Kopf und Hals zeigen enge Verwandtschaft mit den beiden vorhergehenden Figuren. Der Hals ist wenig gegliedert, ausdruckslos und weichlich. Parallel etwa mit dem Wangenkontur läuft eine Fettfalte, die hier durch die starke Wendung des Kopfes bedingt sein mag. Ganz ähnlich findet sich diese an dem Hals des vor ihr herschreitenden jugendlichen Kriegers, bei dem sie aber keineswegs motiviert ist, da der Kopf dieselbe Profilrichtung wie der ganze Körper einnimmt. Dem Kopf der oben genannten weiblichen Figur (Taf. 8, 1), von der nur der Oberkörper erhalten ist, steht der unserer Göttin nahe.

Wenn er auch weniger breitflächig und weichlich angelegt und besonders die Augenpartie klarer und schärfer herausgearbeitet ist, so entsteht doch durch den rundlichen Wangenkontur, den verhältnismäßig weichen, ja zarten Haaransatz und das ganz gleiche Löckchen vor dem Ohr ein sehr verwandter Kopftypus, dessen Gesamtcharakter als unpsychologisch und ausdruckslos bezeichnet werden kann.

Das Haar ist hinten weich und malerisch in einen Knoten zusammengenommen, wobei freilich der jetzige Eindruck stark durch die Korrosion beeinflußt wird. Im Nacken finden sich einzelne rundliche Löckchen.

Neben dem verwandten Kopftypus ist es vor allem die Gesamtauffassung einer ausgesprochen flächenmäßigen Anordnung, die diese Figur zu den voraufgehenden gesellt. Die Behandlung des Gewandes, die mit der des Helios wenig Berührungspunkte hat und bei dem geringen Bestand dieser Gruppe an bekleideten Figuren leider keine weiteren Vergleichsstücke besitzt, wird kaum entschieden gegen diese Zuteilung sprechen, besonders da eine Zugehörigkeit dieser Figur zu der Plattenfolge des rechts anschließenden Meisters nicht in Frage kommt.

Bei allen Figuren dieses Meisters war die Tendenz zum Flächigen festzustellen. Sie bildet ein Hauptcharakteristikum seines Abschnittes. Gerade weil im Verlauf der Einzeluntersuchung die ungeschickten und störenden Äußerungen dieses Bestrebens hervortraten, muß seine Berechtigung und sein Vorzug für den großen Zusammenhang besonders betont werden. Liegt doch in der Flächigkeit der Figuren und der durchgehenden Tendenz, sie festzuhalten, eine Hauptstärke des Frieses, wie Brunn so trefflich erläutert hat. Gerade im Zusammenhang mit dem architektonischen Organismus, in den der Fries eingefügt ist, war seine Reliefmäßigkeit notwendig, wäre eine in die Tiefe gehende Behandlung künstlerisch unmöglich gewesen. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint die Tendenz zur Flächenhaftigkeit bei diesem Künstler als ein gesundes Grundbestreben, bei dem der Gesamteindruck das Unvermögen in den Einzelformen vergessen läßt.

MEISTER DES URANOS

Rechts von der Eos-Figur ist der Zusammenhang der Platten wieder unterbrochen. Es fehlt eine Platte, auf der vermutlich eine beflügelte weibliche Gestalt dargestellt war, wie aus den Fragmenten eines weiblichen Armes, eines flatternden Gewandstückes und mehrerer Federn zu erschließen ist. Sie bildeten sehr wahrscheinlich den linken Rand der Platte, auf der sich rechts der Löwengigant befindet. Dieser ist mit seinem göttlichen Gegner zu einer zwei Platten umfassenden Gruppe zusammengeschlossen (Z. 19—20). Die an den Rändern dieser Platten angesetzten Bruchstücke sind zwar nicht durch technischen, wohl aber durch inhaltlichen Zusammenhang gesichert, und damit auch der Anschluß des Löwenkämpfers an die Uranosgruppe. Der Abstand der Leon-Platte von der der Eos ist ungefähr gegeben durch die beiden Flügelenden, die zu derselben Figur gehören und von denen das eine rechts über Kopf und Schulter der Eos, das andere links über dem Rücken des Löwengiganten erscheint.

Die Gruppe der beiden Kämpfenden überrascht durch ihre geschlossene, ruhige Komposition (Taf. 15). Die Körper sind in ein hochgestelltes Rechteck gespannt, über das sich der Kopf des Gottes sieghaft erhebt. Die Leiber bilden fast genau ein Quadrat, das durch die Diagonalführung der Arme an innerer Festigkeit gewinnt. Der Kampf ist inhaltlich vielleicht weniger als nach der formalen Ponderation der Massen im Gleichgewicht, im Gegensatz etwa zu der Gruppe des Stiergiganten, dessen überwältigende, auf den Gegner herabwuchtende Masse die Situation des schwerbedrängten Gottes veranschaulicht. Hier wachsen beide Körper gleichmäßig nebeneinander auf, die Überlegenheit des Gottes ist mit rein künstlerischen Mitteln nicht besonders betont. Die Beinstellung des Gottes ist aus den zugeteilten Fragmenten zu erkennen, der Verlauf der Schlangenbeine seines Gegners leider unsicher. Man möchte sie sich gern ebenso ruhig und klar denken, sodaß die Beine der Kämpfenden ein festes, stämmiges Strebewerk abgeben für das schwere, formengefüllte Quadrat darüber. Bei diesem

sind die Seiten, d. h. die beiden Rückenkonturen, auffallend schlicht, ruhig, »geschlossen«. Die Konturen sowie die breitansetzende Masse der Rücken wirken als stille Begrenzung des lauten, lebendigen Konfliktes von Massen und Linien, Licht und Schatten, der sich im Innern des Quadrates abspielt.

Auch in den Einzelformen sind sich die beiden Figuren, die schon der Komposition nach aus einem Gedanken geschaffen sind, nahe verwandt. Der Rücken des Löwengiganten ist in seiner Oberfläche trefflich erhalten, die Modellierung im Ganzen eher weich als kräftig. Eine von oben nach unten lang durchlaufende, breitflache Mittellinie scheidet die linke Rückenhälfte, die, den Blicken nicht ausgesetzt, kaum durchgearbeitet ist und breit, in stumpfem Winkel in die Hintergrundsfläche übergeht. Hier finden wir wieder große, flächige Muskelkomplexe weich gegeneinander abgesetzt, wie bei der entsprechenden Partie des Stiergiganten, freilich nicht annähernd so mächtig und kraftvoll.

Ebenso verhält es sich mit Schulter und Oberarm. Trotzdem gerade diese Körperteile durch das Motiv der eingeschlagenen Pranke im Vordergrund des Interesses und der Wirksamkeit stehen mußten, während ja bei dem Stiergiganten die Hauptkraft in dem Stoß des Kopfes gesammelt ist, erscheinen sie viel zahmer und zurückhaltender in der Ausführung, als dort, wo der Künstler seine ganze stoffliche Monumentalität entfaltet. Gerade hier, wo nach der Funktion des Körperteiles wie nach dem Motiv der ganzen Gestalt gleiche, ja gesteigerte Bedingungen für eine solche Entfaltung vorlagen, zeigt sich der andersgeartete Formsinn eines anderen Meisters. Immerhin ist noch etwas von tierischer Kraft und Fülle zur Charakterisierung angegeben, wenn man die geradezu schwächliche Oberarm- und Schulterpartie des Gottes zum Vergleich heranzieht. Unterarm und Tatze sind auffallend breit und flächig, weder in der Formgebung noch in der Bewegung kommt eine funktionale Kraft zum Ausdruck. Das Einhauen und Festkrallen in den Arm des Gegners wird zu einer lahmen und schwächlichen Gebärde.

Lebhaft im Detail und der Charakterisierung ist der Löwenkopf. Die Mähne mit ihren leicht gewellten und geschwungenen Zotteln unterscheidet sich von den kurzen, rundlich-knolligen am Kybelelöwen; der weich-malerische Eindruck wird freilich durch Korrosion verstärkt. Das Gesicht ist lebendig und individuell modelliert mit kläglich-leidendem Ausdruck; das Auge tief eingearbeitet, mit starkem Wulstrand darüber; die Nase mit Faltenzügen infolge der Quetschung an den Körper des Gegners; der Unterkiefer, zur Seite gedrückt, mit allen Details, bis tief nach innen hinein: Zunge, Zähne, Lefzen. Der ganze Kopf ist tief hineingeschoben in den Winkel zwischen Arm und Leib des Gottes und bietet eine fast realistische Charakterisierung der Situation des Untiers in seiner Wut und Bedrängnis.

Der Gott, vielleicht Aither zu nennen, ist in seiner Bewegung wie im Einzelnen außerordentlich schlicht, ruhig und anspruchslos. Das vorgestemmte linke und zurückgesetzte rechte Bein tragen den Oberkörper, der durch den Gegner ein wenig nach hinten gedrängt wird, während der Kopf wie zum Ausgleich leicht nach vorn geneigt ist. Von den Schultern bis zur Hüfte ist der Rücken leicht herausgedreht, völlig nackt. Ein Vergleich mit dem des Leon liegt nahe und wird nur durch die starke Verwitterung der Oberfläche erschwert. Gleichwohl ist deutlich dieselbe vertikal laufende, flach eingetiefte Mittelfurche, der gleiche breite Übergang in die Grundfläche bei der rechten Rückenhälfte, eine ähnlich flaue und flüchtige Modellierung an der linken. Wenn auch durch die Korrosion viel an Einzelheiten weggefressen sein mag, so bietet sich doch dieser Rücken ganz anders dem Auge dar, als der des Löwengiganten, und hätte einen anderen Künstler gewiß zu reicher Aktbehandlung gereizt. — Hier ist kaum die wichtigste Absetzung von Hüfte gegen Taille durchgeführt, scheinen die seitlichen Brustmuskeln nur verschwommen angegeben gewesen zu sein. Doch ist diese geringe Modellierung weniger auf eine Unfähigkeit, als auf eine bewußte, starke Zurückhaltung den Formen des nackten Körpers gegenüber zurückzuführen.

Die Kraftlosigkeit und Schwäche des Oberarmes, in dem nichts von der Muskelanspannung durch das Umfassen und Drosseln des Gegners zu Tage tritt, ist schon bei der Behandlung des Löwengiganten erwähnt worden.

Der von den Schultern gelöste Chiton ist über den Hüften zu einem Wulst zusammengedreht, der von feinen Schrägfalten durchzogen ist. Auf dem linken Glutäus lagert das Gewand als weicher, wolliger, aber nicht dicker Stoff auf, sodaß der Körper in seiner durch Muskelanspannung leicht kon-

kaven Flächigkeit hindurchscheint. Auch der auf die linke Löwentatze nach vorn herabfallende Zipfel ist mit leicht fließendem, einfachem Faltenwurf gegeben, so daß dieses ganze Gewandstück in seiner anspruchslosen Schlichtheit und zarten Durchbildung überaus sympathisch und reizvoll wirkt.

Der Kopf ist leider fast ganz zerstört. Vom Haar ist noch die Feinheit des Ansatzes über der Stirn zu erkennen; es ist dann zu reichlicher Fülle gesteigert und wird von einem kräftigen, rundlichen Reif gehalten. Vom Nacken fallen auf den Rücken einzelne lange, weiche Locken, an denen die Verderbnis dieser Partie durch die Witterung zu erkennen ist. Der unten links von der Fuge angesetzte linke Fuß zeigt die für Praxiteles charakteristische Zehenstellung: kräftig, alleinstehend die große Zehe, die drei langen Mittelzehen zu einer Gruppe vereinigt, kurz und krumm die kleine Zehe.

Die hinter dem »Aither« angeordneten Bruchstücke einer in der unteren Frieshälfte befindlichen Figur (Hinterkopf, rechte Schulter, rechte Hand) ergeben zusammen mit dem erhobenen, fellumwickelten linken Arm links vom Uranos eine treffliche Komposition. In großem Zug schwingt sich eine S-Linie von der aufgestützten rechten Hand zu der hoch emporgereckten linken. Die Einspannung dieser lebhaften Bewegungslinie zwischen die fast parallel laufenden Körperachsen des Aither und Uranos muß von starker Wirkung gewesen sein. Zugleich vermittelt sie zwischen dem ruhigen Körperaufbau des Löwenkämpfers und der an gewinkelten und geknickten Bewegungen reichen Uranos-Figur.

Überaus klar und eindrucksvoll ist rechts daneben aus ihrer Aktion heraus die Gestalt des Himmelsgottes entwickelt (Z. 21). Dem scharf eingebogenen, hinter den Kopf zurückgenommenen rechten Arm entspricht das vorgesetzte, geknickte linke Bein. Die rechte Körperseite steht, die Richtung der Körperachse betonend, in ihrer straffgeführten Gradlinigkeit der geschwungenen Bewegung des Giganten entgegen. Der fast von vorn gesehene Körper des Uranos ist von einem feinen, lebhaft bewegten Chiton überspielt (Taf. 13). Die freibleibende Partie von der rechten Brust bis zur Hüfte zeigt weiche, fast zarte Formen und ist im Vergleich zu anderen muskelgeschwellten Figuren des Frieses mit großer Delikatesse und Zurückhaltung behandelt. Die beiden Brüste, vor allem die unter dem Gewand hervortretende linke, sind von besonderer, fast weiblicher Weichheit. Die Muskeln des gehobenen in lebhafter Aktion begriffenen rechten Armes sind kräftig geschwellt, doch wirken sie nicht massiv und muskelhart, wie etwa die des Gottes hinter dem Stiergiganten (Taf. 7).

Diese Zartheit in der Wiedergabe von Haut und Muskeln (man vergleiche etwa das zarte Knie und den linken Unterschenkel) ist gewiß nicht auf das Streben nach Darstellung eines senilen und weichlichen Körpers zurückzuführen, im Gegensatz etwa zu der jugendlich-athletischen Körperstraffheit des eben zitierten Axtschwingers, sondern beruht auf einer besonderen Empfindlichkeit des Künstlers für diese Reize!

Von dieser legt besonderes Zeugnis ab das Verhältnis des Gewandes zum Körper. Wie das Schwertband als eine battist-feine, schmiegsame Binde sich zunächst auf die nackte Brust, weiter unten über das Gewand legt, wie diese Chitonpartie ihrerseits die weiche, fast hängende linke Brust, die zarten Schwellungen darüber und am Oberarm durchtreten läßt, ohne ihre eigene Existenz zu verleugnen, zeugt von hervorragender Feinheit sowohl der künstlerischen Auffassung, wie des Gestaltungsvermögens. Auch der Gewandteil über dem Oberarm ist von selbständig-stofflicher Weichheit, der Biceps tritt schwellend darunter hervor. Diese mit besonderer Stille und Wärme wiedergegebene Gewandpartie wird unterhalb des Schwertbandes von lebhafteren, freilich auch mehr konventionell und dekorativ angelegten Faltenzügen abgelöst, immer aber bleibt eine Hervorkehrung des weichen Stoffcharakters vorwaltend. Mit sicherem Schwung ist der obere Rand von der Überschneidung des Schwertbandes zur rechten Hüfte herumgeführt. Weiter unten bildet das Gewand über einem tiefsitzenden Gürtel einen lockeren, weiten Bausch, dann teilt es sich und deckt den rechten Oberschenkel mit leichten, zerflatternden Stoffmassen des Mantels. Dieser ist um den linken Unterarm geschlungen und schlägt in lebhaftem Schwung zum linken Schenkel zurück.

Von besonderer Schönheit und innerem Gehalt ist das Gesicht des Gottes, von dem die obere Hälfte und die nach dem Grund gelegene Seite trefflich erhalten sind (Taf. 14, 2). Die Gesamtwirkung des Kopfes mit seinem schmerzlich-edlen, väterlichen Ausdruck spricht für die seelische Empfindungs-

kraft des Künstlers. Im einzelnen überraschen die stark modellierten, einzelplastischen Formen. Mit einer gleichsam emphatischen Bewegtheit ist vor allem die Augenpartie durchgebildet. Tief sind die inneren Augenwinkel eingesenkt, so daß der Nasenrücken an seinem Ansatz weit über die Natur hinausgehend als hoher Grat dazwischen aufragt. Der obere Lidrand und der innere, untere Teil des Brauenbogens sind mit feinem, kräftig-bewegten Schwung seitwärts geführt, und rufen den schmerzlichen Ausdruck des Gesichtes hervor. Die Brauen sind über die Augen, besonders an ihren Außenwinkeln, weit herübergezogen, so daß die rechte, dem Grund zugekehrte, sich wie ein weicher, dicker Wulst darüberlegt. Die linke äußere ist nach oben mit klargeschwungenem Bogen abgegrenzt, der die reiche Modellierung dieser Partie wesentlich verstärkt.

Die Stirn ist in ihrer starken Durcharbeitung von lebhaftem Schwung, die Mitte vortretend, die Seiten wie die Flügel eines Barockbaues zurückfliehend. Der vorspringende mittlere Teil dringt sowohl nach unten zum Nasenansatz sich zuspitzend vor, wie er nach oben, sich verschmälernd, aufgipfelt. Diese starke Durcharbeitung in die Tiefe erübrigt eine weitere, horizontale Belebung der Stirn oberhalb der Brauen.

Auch die Wangen treten klar und plastisch hervor über dem hochansetzenden Bart, dessen Haare in lockeren, weichbewegten Löckchen übereinander liegen.

Die Haupthaare beginnen ganz fein und zurückhaltend über der Stirn, in der Mitte einzelne Löckchen ziemlich tief im Ansatz heruntergezogen, an den Seiten weich und zart herabfließend; weiter oben werden die Haare voller, dichter und kräftiger, so auch die einzelne Locke an der rechten Wange dicht vor dem Grund. Der dicke, rundliche Stirnreif auf dem Kopf ist ganz der gleiche wie beim Löwenkämpfer.

Eine gleich edle und feine Behandlung von Stirn und Haaransatz findet sich kaum bei einer anderen Figur wieder. Bei dem Löwenkämpfer sind die Haare bei ihrem Ansatz mit härteren Rillen gegeben und wirken nicht so fein als weiche, musikalische Begleitung der Stirn. Nun erst der Helios-Kopf (Taf. 8, 2) mit seiner groben und flüchtigen Behandlung dieser Stelle! Am nächsten steht unserem Kopf die entsprechende Partie am Kopf der sog. »Adrasteia« (Taf. 6, 1), wo eine ähnliche Zartheit erreicht wird, doch fehlt hier das Temperament, das unseren Kopf durchglüht. Der linke Flügel ist in seinem oberen Teil mit kleinen flauschigen Federn besetzt und sein Rand mit leichter Vorwölbung geschwungen. Weiter unten setzen große Federn an, von denen jede malerisch-weich in sich modelliert ist.

Von der nach rechts folgenden Figur (Z. 22) ist nur ein Teil erhalten, der zurückgesetzte Oberschenkel und das Knie einer enteilenden, langgewandeten, also wohl weiblichen Gestalt. Für eine eingehende Untersuchung sind die Reste zu gering, die Gewandfalten um das langgestreckte Bein erscheinen etwas öde und steif, das Mantelende aber unter dem Flügel des Uranos erinnert in seiner gebrochenen und doch nicht harten Behandlung an einige Stellen vom Chitonbausch des Himmelsgottes.

Die nächste fehlende Platte wird im wesentlichen mit der Darstellung dieser Figur gefüllt gewesen sein, von der noch ein Bruchstück, das zu der übernächsten Platte gehört, erhalten zu sein scheint. Dieses Fragment eines linken, mit Gewand umwickelten Armes ist über dem Rückentorso eines gestürzten Giganten angeordnet. Es erweist sich durch die Ähnlichkeit des Bommels am unteren Zipfel mit dem an dem flatternden Mantelende unter dem Uranosflügel sowie durch die gleiche Richtung und Heftigkeit der Bewegung als zu diesem, d. h. zu der dazwischen fehlenden Gewandfigur gehörig. Damit wäre auch die ungefähre Distanz der Uranosgruppe von dem weiter rechts folgenden alten Giganten gegeben. Zu diesem vermittelt das erwähnte Bruchstück vom Rücken eines gestürzten Giganten mit flüchtiger, reizloser Behandlung. Die Figur scheint etwa im Gegensinn zu dem ins Knie gesunkenen Giganten links von Uranos bewegt gewesen zu sein.

Weit auffälliger aber ist eine solche Komposition im Gegensinn bei dem nun folgenden aufgerichteten Giganten, der vor der Fackel der Phoibe leicht zurückweicht, und den man wegen des Restes eines schuppigen Hornes an der linken Kopfseite den »Gehörnten« genannt hat (Taf. 12; Taf. 14, 1; Z. 23).

Seine ganze Haltung, jede Bewegung erscheint als Spiegelbild der Uranosfigur. Bei der Schrägstellung der Körperachse und dem ganzen Motiv nach muß das linke Bein dieselbe straffe Haltung eingenommen haben, wie das rechte des Uranos, so daß die Körperkontur dem Angreifer gegenüber von der gleichen gradlinigen Geschlossenheit war, wie dort. Dagegen ist der rechte Kontur (der »innere«, wenn man die beiden Figuren als Gruppe betrachtet) geöffnet, zerrissen. In beiden Fällen bewegt sich der Oberarm schräg abwärts, parallel dem Oberschenkel, ist der Ellenbogen leicht eingeknickt, das innere Bein mit leichter Biegung zur Seite gestellt. Brust und Leib sind neben der gleichmäßigen Schrägstellung ihrer vertikalen Achse auch in der Horizontalen, mit den nach innen liegenden Körperseiten leicht gegen den Grund hin gedreht, während die Köpfe mit energischer Wendung nach außen dem Feind entgegen gerichtet sind. Ja, bei den Flügeln des alten Giganten hat man geradezu das Gefühl, daß sie nur erfunden und angewandt seien als Gegenstücke zu denen des Uranos! So gleichmäßig wirken sie bei aller Verschiedenheit des Details in der Gesamtkomposition. Diese gewiß bewußte Komposition, dieser Gleichklang in der formalen Behandlung läßt uns ganz vergessen, daß wir es mit den Vertretern zweier feindlicher Parteien, mit inhaltlich größten Gegensätzen zu tun haben! Die Tilgung dieses inhaltlichen Gegensatzes durch die künstlerische Behandlung, wie sie in dem hohen Pathos und der formalen Schönheit des Kopfes zum Ausdruck kommt, hat seine Einreihung unter die Götter, seine Benennung als Poseidon möglich gemacht; ein deutliches Beispiel dafür, daß die aus einem Stilgefühl, mit einem Formensinn geschaffenen Gestalten Geschwister sind, auch wenn das Thema sie als Feinde fordert!

Wie in seiner ganz in der Fläche bleibenden, aber freien und lockeren Bewegung, so entspricht unser Gigant auch im Detail dem Uranos. Die Brust ist zum großen Teil unversehrt erhalten und ohne Gewand, der Leib stärker zerstört. Die Aufteilung des Aktes durch die Herausarbeitung der einzelnen, leicht geschwellten Muskeln ist klar und sicher, mit feiner Zurückhaltung und Mäßigung. Auf Einzelheiten wird mit Sorgfalt eingegangen, so in der Wiedergabe der Sägemuskeln an der rechten Brustseite, der Vertiefungen in Form eines sphärischen Vierecks, die durch Muskelspannung an der rechten Hüfte entstehen, der Adern darunter am Leib, die mit besonderer Wärme behandelt sind. Der Oberschenkel ist hager, am Unterschenkel die Wade kräftig betont. Ebenso erscheint der Oberarm, an dem der Bizeps und die Sehnen als Einzelheiten gut herausgearbeitet sind, im Ganzen etwas schwächlich gegenüber dem vollen Unterarm.

Nirgends aber ist die Wiedergabe von Muskeln oder anderem Detail übertrieben schwülstig oder kleinlich, sondern es herrscht die gleiche stille Reserviertheit, wie wir sie bei den Gestalten des Uranos und der Löwenkämpfergruppe fanden.

Eine besonders kräftige, individuelle Durchbildung zeigt der Hals, der straff vom Oberkörper aufwachsend durch die starke Seitwärtsdrehung belebt ist. Die wirksame Herausarbeitung des rechten, schräg nach links aufsteigenden Kopfnickers, des vortretenden Kehlkopfes und der fleischigen Partie an der linken Halsseite, die dem Grunde zugekehrt ist, wiederholt sich an dem Hals des Uranos ganz entsprechend. An die grobe und ausdruckslose Behandlung des Helios braucht kaum dagegen erinnert zu werden.

Überraschend ist die Ähnlichkeit des Kopfes mit dem des Uranos (Taf. 14, 2). Besonders und zunächst in seiner Struktur, dem Aufbau der Stirn über den hochgezogenen Brauen, der ganz gleichartigen vertikalen Tendenz. Alles was in die Breite führt, die Wangen, die Stirnecken, flieht nach der Tiefe zurück und überläßt der dominierenden Linie von Nasenrücken und vorspringender Stirnmitte die Herrschaft.

Im Einzelnen sind die Formen noch lebhafter, pathetischer durchgebildet. Mit temperamentvollem Schlag wird das Innere der rechten Augenhöhle tief eingearbeitet, um starke Schattenwirkung und seelischen Ausdruck zu erzielen. Man glaubt noch die beiden spitz zu einander gestellten Meißelhiebe und das Feuer der Arbeit zu spüren! — So entsteht wieder der hochaufragende Grat des Nasenrückens. Die Augenlider laufen nach außen schräg zusammen, so daß der Augapfel in ein Dreieck gespannt wird. Die untere Stirnhälfte wird durch die starkmodellierten Brauen belebt. Diese sind

über den Innenwinkeln der Augen gegen den Nasenansatz hin zu je einem stark plastischen Wulst zusammengezogen, die von einer vertikalen Furche getrennt werden. Nach den Seiten hin legen sich die Brauen in weich vortretender Bildung über die äußeren Augenwinkel, ganz wie bei dem Kopf des Himmelsgottes. Die obere Stirnpartie ist in der gleichen, an den Schwung einer barocken Fassade erinnernden Tiefenbehandlung gegeben, in der vorgewölbten Mitte durch zwei Horizontalfalten belebt. Diese steilaufsteigende Mitte ist in den bald ansetzenden, straff emporgeführten Haaren darüber fortgesetzt, in denen die von den schmerzlich emporgezogenen Augenwinkeln und dem hohen Nasenrücken angeschlagene Höhenbewegung ausklingt. Der ganze Kopf gewinnt unter der Vorherrschaft dieser Bewegung eine nach oben spitz zulaufende, pyramidale Form, ein Eindruck, der durch die Blickrichtung des Betrachters von unten her noch verstärkt wurde. — Ganz dicht am Reliefgrund befindet sich das linke Ohr, von phantastischer, spitzig-vegetabiler Bildung und darüber der Ansatz eines schuppigen Hornes.

Die Haupthaare setzen in der Mitte etwas härter, straffer an als bei dem Uranos, doch sind sie an den Seiten mit demselben zarten Schwung geführt als Begleitung der belebten Brauenpartie. Auch die Nacken- und Barthaare erscheinen spitziger, ja struppiger als bei dem verglichenen Kopf, gleich als ob diese weniger weiche Behandlungsweise dem Künstler noch von der Arbeit an den zackigen, wunderlich geformten Flügeln her in der Hand gelegen hätte! Daß dieser Flügel in seiner Anlage und der Führung des Konturs dem des Himmelsgottes entspricht, ist schon gesagt worden. Besonders die vom Ansatz ausgehenden weichen, breiten Federn mit gespaltener Fahne sind verwandt. Die dann einsetzenden spitzig-stachligen Flossen-Federn sind mit großer Liebe und Akkuratesse einzeln dargelegt.

Im ganzen ist der Kopf von machtvollem Pathos erfüllt, stärker, leidenschaftlicher als der seines Gegenstückes, tiefer, irdischer in seinem Schmerz, aber gebändigt und geadelt von der klugen Hand eines großen Künstlers.

Links hinter dem seitwärts gestellten Bein des gehörnten Giganten kommen Kopf und Schultern eines vornübergestürzten mitten in die Brust getroffenen Gefallenen zum Vorschein, dessen Leib sich in voller Vorderansicht zwischen den Beinen des stehenden Giganten krümmt. Dieser Kopf eines eben vom Tode ereilten, langsam zu Boden und in sich zusammensinkenden Jünglings ist in seiner tiefen, weichen, seelenvollen Durchbildung mit den langen, schlaff herabhängenden Haaren gewiß eine echte Schöpfung dieses »Meisters des Seelenlebens«. Doch wird das überaus hohe Lob, das Brunn diesem Kopfe zollt, nur von bestimmten Gesichtspunkten aus gerechtfertigt sein [1]. Die Wiedergabe von Armen, Schultern und Rückenlinie zeigen nur zu deutlich die Grenzen dieses Künstlers, die ihm mit dem Verlassen der reinen Flächenkomposition gesteckt sind.

So läßt sich wiederum eine Reihe von Figuren durch gemeinsame stilistische Eigenschaften und ihre Gegensätzlichkeit zu denen anderer Platten zu einer Gruppe zusammenschließen. Die Unterschiede, die diese Gruppe von der voraufgehenden des Heliosmeisters trennen, sind bei der Behandlung von Gewändern, Akten, Köpfen oft genug betont worden. Die Kluft, die sie von den folgenden Figuren scheidet, ist noch größer, wie sich bei weiterer Betrachtung ergeben wird. In der Reihe aber von dem löwenköpfigen zum gehörnten Giganten finden sich so zahlreiche gleichmäßig wiederkehrende Stilmomente, daß wir sie aus einer vorwaltenden Künstlerhand hervorgegangen denken müssen. Dieser Künstler erscheint durch die charakteristischen Elemente seiner Formgebung — die feine, reservierte Mäßigung bei Körper und Gewand, die starke seelische Ausdrucksfähigkeit, die sich in den beiden älteren Köpfen zu edlem Pathos steigert, und die alles umfassende klare, abwägende Kompositionsweise — als eine künstlerisch und menschlich überaus liebenswürdige und sympathische Persönlichkeit.

[1]) Kl. Schr. II, S. 461/2.

MEISTER DER HEKATE

Die Platte mit der linken Körperseite des eben besprochenen Giganten ist verloren. Wir werden uns auf ihr den zur Abwehr erhobenen linken Arm und das gestreckte, schräggestellte Bein ergänzen müssen. Der Anschluß an die folgende Platte mit einer fackelschwingenden Göttin ist gesichert durch ein anpassendes Bruchstück des linken durch Flossenfedern kenntlichen Flügels unseres Giganten, vor den sich die flammende Fackelspitze schiebt (zwischen Z. 23 u. 24).

Die Figur dieser Gegnerin, die sog. Phoibe, steht aufrecht in Schrittstellung mit zurückgenommenem, die Fackel tragendem rechtem Arm (Z. 24, Taf. 16, 1). Eine auch nur einigermaßen klare Darlegung der Bewegung des gesamten Körpers und der Aktion einzelner Teile und Glieder ist durch die deckenden, undurchdringlichen Gewandmassen verhindert. Mehr durch eine allgemein optische Erfahrung und Kenntnis als durch einen optisch zwingenden Aufbau nimmt man das Motiv auf. Unter den ganz vom Rücken gesehenen Schultern schlingt sich der Mantel ziemlich hochsitzend um die Taille. Dann verschwindet jede Andeutung von Körper unter den mehrfachen Gewandlagen und erst schräg nach rechts unten wird eine Andeutung des Beines sichtbar, das sich breit und flach in den Hintergrund verliert, während das wohl plastischer vortretende vorgesetzte Bein verloren ist. — Zu der Feststellung aber, daß das zurückgenommene das rechte, das vordere das linke Bein sei, bedarf es einer mehr reflektierenden als optischen Tätigkeit.

Vom unbekleideten Körper ist nur der rechte Arm zu sehen. Der Oberarm setzt die gradlinige Horizontale der Schultern fort, der Unterarm ist schräg aufwärts gehoben. Von einem Eingehen auf die Schwellungen und Weichheiten des Armes ist nichts zu spüren, im ganzen wirkt die Bewegung lahm und hölzern. Ohne jedes Verständnis für organisches Leben setzt der Oberarm an die Schulter an, wie ein rundgedrechselter Balken aus der ebenso steifen, holzgeschnitzten Rückenpartie herausragend. Diese wirkt in ihrer Flachheit und ihrer Begrenzung von starren Geraden vollkommen leblos, mehr wie ein totes, aufgebautes Gerüst, denn als eine Struktur von Knochen, Gelenken und Fleisch.

Ebenso untektonisch und haltlos ist der Unterkörper. Das rechte Bein verliert durch sein Verschwinden hinter dem Gewand völlig seine Funktion als stützendes, tragendes Glied, ohne daß diese in der formalen Behandlung des Gewandes, durch stärkere Falten etwa, zum Ausdruck käme. Die in den leeren Raum zwischen die beiden Beine gesetzten, tiefen Falten vermögen keinen Ersatz zu leisten.

Ist also die Körperdarstellung in ihren Einzelheiten wie in der gesamten Struktur der Herrschaft des Gewandes zum Opfer gefallen, so wird dieses kaum durch besondere künstlerische Qualitäten einen Entgelt bieten können! Zwar wirken die unteren Gewandpartien bei einer allgemeinen Betrachtung lebendig und bewegt. Doch wird dieser Eindruck einer tiefergehenden Untersuchung kaum standhalten, sondern die oberflächliche Manier des Künstlers aufdecken. Die Wiedergabe des Gewandes von den Schultern bis zum umgeschlungenen Mantel in der Taille wird man auf den ersten Blick ablehnen, nicht nur wegen der trockenen Steifheit, mit der es wie über ein Gerüst gezogen erscheint, sondern auch wegen seiner stofflichen Leblosigkeit. Bewegter und reicher setzt sich dagegen ab das Mäntelchen mit seinem nach rechts hin flatternden Ende. Die Art, wie dieses ganz dekorativ, mit harten und etwas kleinlichen Falten an die Fläche geheftet ist, erinnert unmittelbar an den Mantelzipfel des Dionysos (Abb. 9), steht aber auch dem zurückwehenden Gewandstück der folgenden Figur nahe. Eigentümlich ist das darunter befindliche, zum Mantel gehörige Gewandstück gebildet. Es wirkt mit seiner kantigen, zackigen Begrenzung unten und den scharfgratigen, harten Falten an der leicht gewellten Oberfläche ganz wie aus dünnem Blech getrieben. Dabei wird es sich weniger um die Charakterisierung eines besonderen, etwa dick-seidigen Stoffes handeln, als vielmehr um eine Manier des Künstlers, die sich an der entsprechenden Stelle der folgenden Figur ganz ähnlich auswirkt. Der unter diesem Überfall hervorkommende Kolpos ist überaus hart und steinern gebildet und wiederholt am unteren Rand in ganz monotoner Weise dasselbe Motiv einer dreieckigen Auszackung. Endlich die große Gewandmasse, die zwischen den Beinen niederfällt. Sie ist in drei hohe, gleichmäßig geschwungene Faltenkämme

mit dazwischen liegenden Tälern gegliedert. In ganz paralleler Biegung werden sie alle drei (die vorderste fehlt) bis auf den Boden herabgeführt sein. Die dünnwandigen Grate zwischen den tief eingesenkten Tälern, wie wir sie bisher kaum gefunden haben, zeugen von einer gewissen technischen Fertigkeit; künstlerisch muß der allzu gleichmäßige Rhythmus dieser Falten ermüdend gewirkt haben.

Eigentümlich aber ist die Behandlung der Oberfläche dieser unteren Gewandpartie. Sie ist nämlich in ihrer ganzen Ausdehnung von zahllosen, dicht nebeneinander gesetzten, mehr oder weniger eingetieften Rillen und Rinnen bedeckt, und auch die aufgewühlten Wellenberge und Täler der Gewandmasse sind wie von einem feinen Regen überzogen. — Auch hierin können wir weniger das Bestreben, einen bestimmten Stoff wiederzugeben, sehen, als vielmehr das Bemühen, dem Gewand und seiner Oberfläche mehr Leben und Ausdruckswert zu verleihen, ja, ihm gleichsam den Hauptakzent in der ganzen Darstellung dieser Figur zu geben, vielleicht in einem Gefühl der Unzulänglichkeit des Aufbaues der hinter der deckenden Oberfläche befindlichen Gestalt!

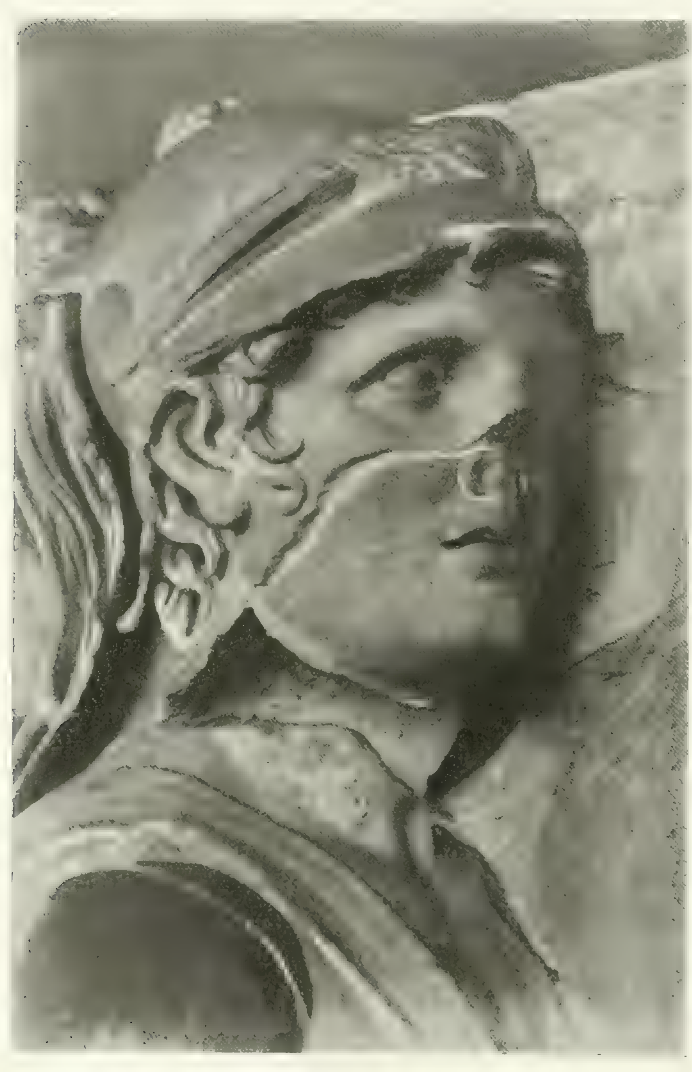


Abb. 14

Diese weniger eines Künstlers als eines Dekorateurs würdige Verwendung des Gewandes, das durch eine pathetische Scheinbelebung das Auge gleichsam ablenken soll von den darunter verborgenen grundsätzlichen Fehlern, werden wir an anderer Stelle ganz entsprechend wiederfinden, wo ihre tiefere Begründung eingehender und in größerem Zusammenhang zu lösen sein wird.

Kopf und Gesicht sind wenig durchgearbeitet. Die Stirn ist glatt und leer, von steinerner Undurchdringlichkeit und Unbelebtheit. In der Mitte über dem Nasenansatz befindet sich eine schwache Verwölbung in dreieckiger Form. Die Augen wirken flach und breit, weil der Innenwinkel garnicht in die Tiefe geführt ist, sondern flächig in Wange und Nase übergeht. Ebenso ist das Ohr kaum gegen die Wange abgesetzt, sondern verschwommen in ihre Weichheit übergeleitet. Die Nase ist breit und plump im Ansatz, die Wangen und das ganze Untergesicht ohne Durcharbeitung und Belebung. — Gewiß ist das Gesicht von vorn kaum sichtbar gewesen und der Kopf nur auf Seitenansicht gearbeitet; doch gilt das auch für andere Köpfe mit weit besserer Behandlung. —

Die Haare sind mitten über der Stirn in ganz pedantischer, trockener Manier nach beiden Seiten gescheitelt. Die nach der linken Kopfseite gestrichene, über das Ohr laufende Partie ist von metallener, strähniger Härte. Von dem im Nacken zusammengefaßten Schopf lösen sich drei gesonderte Lockenmassen, die sich auf den Rücken und Oberarm legen, unfrei und wie aus Draht gewunden.

So kann diese Figur, die als Ganzes mit einer gewissen dekorativen und technischen Fertigkeit entworfen ist, allen höheren künstlerischen Anforderungen nicht genügen!

Die Frauenfigur auf der rechts anschließenden Platte ist, im Gegensatz zu der eben Betrachteten, rein im Profil entwickelt (Z. 25). Die Bewegung ist durch die Schrägstellung der Körperachse klar herausgearbeitet, die in allzu linealgerader Führung von dem weit zurückgesetzten rechten Fuß zu Schultern und Kopf verläuft. Der linke Fuß ist nach vorne auf das Schlangenbein des Giganten aufgesetzt und damit die Aktion, der Aufbau des ganzen Körpers deutlicher und fester als bei der Phoibe. Das Motiv des vom Rücken angegriffenen und zurückgerissenen Giganten ist originell und dramatisch. Formal bietet es eine glücklich abschließende Komposition am Ende dieses Friesstreifens. Die beiden Figuren sind mit dem die Göttin begleitenden Hund zu einem festen Dreieck verbunden, bei dem die freie Außenseite vom Unterkörper des Giganten zum Kopf seiner Gegnerin schräg ansteigend gleichsam dem Druck der Figurenfülle dieses Streifens standzuhalten hat.

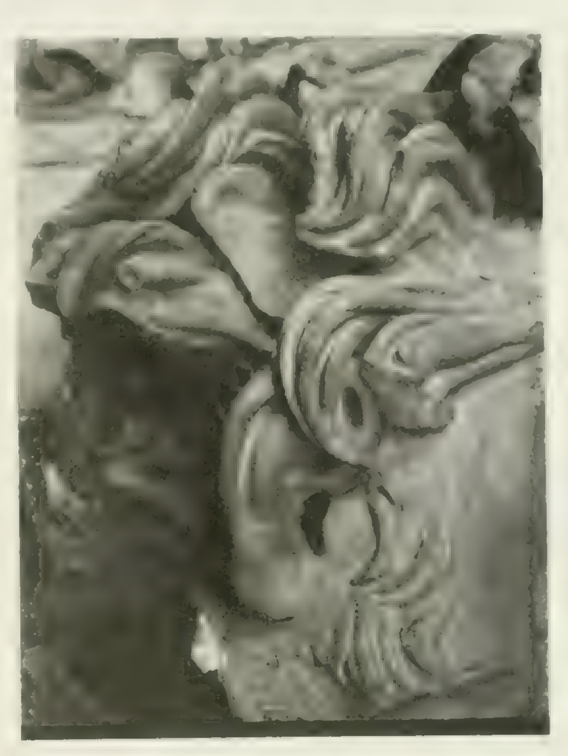


Abb. 15

Das Gewand ist großzügiger und freier angeordnet als bei Phoibe. Doch fehlt es im einzelnen nicht an parallelen und verwandten Erscheinungen. So ist der am Reliefgrund entfaltete Mantel in derselben dekorativen, künstlerisch die Falten ordnenden Manier und in der gleichen, unstofflichen Härte gebildet.

Mit erstaunlicher Brutalität ist der Gürtel fast wie ein eiserner Reifen über das Gewand dicht unter den Brüsten gelegt. Ein besonderer Zweck kann nicht damit verfolgt sein, vielmehr ist diese Art auf den gänzlichen Mangel an stofflichem Feingefühl zurückzuführen.

Vom Gürtel bis zum Ansatz der Oberschenkel reicht der Überfall, in seiner Behandlung mit zackigem Rand und blechharter Oberfläche dem der Fackelschwingerin aufs nächste verwandt. Nach dem Hintergrund zu hebt er sich ein wenig bei der raschen Bewegung der Figur, doch wirkt diese Belebung steif und bleischwer. — Über den Schenkel ist das Gewand straff und festgezogen, so daß er rund und massig hervortritt. Er ist oben mit wenigen, streifig-flachen Falten belebt, die in der Bewegungsrichtung verlaufen. An beiden Seiten begleiten ihn tiefe, enge Faltenrillen.

Vom Kopf ist leider nichts erhalten. Das am Fries zugeordnete Haarfragment ist weder in seiner Stellung gesichert noch auch bei seinem Erhaltungszustand stilistisch zu verwerten.

Der in den Kampf eingreifende Hund ist mit großer Sorgfalt bis in alle Einzelheiten des Felles gearbeitet. Er gehört ganz demselben Typus an, wie die beiden jenseits der Ecke folgenden. Auffallend ist die steife und gerade Konturlinie des Rückens.

Von dem schlangenbeinigen Gegner der Göttin sind nur Bruchstücke vorhanden (Z. 26). Doch geht aus ihnen die für die Komposition dieser beiden Figuren so wichtige Haltung klar hervor. Die in dem Hund weitergeführte und aufwärts gebogene Horizontale und die nach links geneigte Vertikale des Oberkörpers bilden mit dem zum Hund hinübergreifenden Arm ein kleines Dreieck gleichsam als Vorbereitung für das größere, gewichtigere der ganzen Komposition.

Vom Kopf ist nur ein kleines, dafür aber umso wichtigeres Bruchstück erhalten (Abb. 15). Es ist die Bildung der Haare und des Ohres, die uns interessieren muß. Diese tief unterschnittenen, einzeln und vollplastisch herausgeholten, in sich etwas gedrehten Haarbüschel sind uns bisher noch nicht begegnet. Sie finden sich in ganz ähnlicher Form an den beiden schlangenbeinigen Giganten jenseits der Ecke. Ebenso ist das Ohr in seiner länglichen, kräftig-durchgebildeten, allseitig plastisch gefühlten und gearbeiteten Form eine Besonderheit. Es kehrt in überraschender Ähnlichkeit an den ersten drei

männlichen Figuren der folgenden Friesseite, dem aufgerichteten schlangenfüßigen (Z. 27), dem nach rechts schreitenden bewaffneten (Z. 29) und dem sterbenden, vom Hund angefallenen Giganten (Z. 29—30) ganz gleichmäßig wieder.

Diese einzelnen, auf die nächsten vier Platten sich erstreckenden, vorfühlenden Feststellungen zwingen uns, den gleichen Meister im Auge behaltend, die Untersuchung auf der anderen Altarseite fortzusetzen.

Die erste Platte an der linken Ecke dieser Südseite zeigt einen hochaufgerichteten Giganten (Z. 27). Das Motiv der über dem Kopf erhobenen, einen Felsblock schwingenden Arme ist durch ein Bruchstück dieses Blockes mit der rechten Hand gesichert, die Zuordnung einer fragmentarischen Linken zweifelhaft. Die Figur füllt genau das hohe Rechteck der ersten Platte und bietet eine treffliche Komposition zu Anfang des neuen Friesstreifens. Der hochaufgereckte Körper ist von wohltuend klarem und freigelegtem Umriß (Taf. 17, 2). Gewiß nicht nur bei dem jetzigen fragmentarischen Zustand der Platte! Von den besonders links vom Beschauer kräftig geschwungenen Schlangenwindungen aufsteigend ist der Körper mit leichter Schrägstellung der Achsen aufgebaut, die beiden seitlichen Konturen sind straff und klar bis unter die Achseln emporgeführt. Die Arme biegen sich, gewiß ganz in der Fläche liegend, empor und halten ein Felsstück direkt über dem Haupt des Giganten, dieses frei und weit umrahmend.

Die Schlange des rechten Beines windet sich zur Seite des Körpers senkrecht bis zur Höhe der Hüfte aufwärts, die scharfe Vertikale der Ecke verbrämend und mit ihren plastischen Formen betonend. Besonders der prächtig hingesetzte Kopf, knapp unter der Mitte des Streifens, verleiht dem Körper trotz aller Elastizität den Charakter eines statischen, pfeilerartigen Abschlußgliedes. Hier also ein sicherer, tektonischer Aufbau des nackten Körpers, aus dem Bewegungsmotiv und der ihm als Eckfigur einer langen Friesreihe zufallenden Funktion heraus geschaffen.

Dieselbe Klarheit und Sicherheit findet sich bei der Einzelbehandlung des Torso. Von der Brust bis oberhalb des Nabels ist er in vier etwa quadratische Muskelkomplexe aufgeteilt, die wieder in sich kräftig, aber keineswegs übertrieben modelliert sind. Der rechte Oberarm geht mit wuchtigem Muskelansatz von der Schulter aus, unter der Achsel tritt ein einheitlich-fester Muskelballen hervor. Die ganze rechte Flanke ist nach dem Grund zu rundlich und körperlich, mit zurückhaltender, aber sicherer Modellierung herumgeführt. Die Linke geht der ganzen Haltung des Oberkörpers entsprechend breiter in die Fläche über. — Auffallend und charakteristisch ist die Behandlung des Bauches. Der Nabel ist nicht als einzelner knapper Punkt in die Fläche gesetzt, sondern mit der ganzen schwellenden Körpermasse zusammengesehen und -geformt. Als weiche, rundliche, tiefe Grube ist er eingesenkt, mit gewölbtem Knopf in der Mitte, die Haut von oben leicht geschwungen darübergezogen. Nach den Seiten und besonders nach unten ist der Leib weich und vorquellend gebildet, als einheitliche Masse bis zur Scham, mit nur wenigen Details an Adern und Behaarung. Diese kräftige, hügelartige Anschwellung des Bauches ist in der Mitte vertikal vom Nabel her von einer feinen, flachen, teilenden Senke durchzogen. Nach den Seiten zu den Beckenknochen hin fällt sie schnell ab. Über diesen legt sich ein zarter, nicht besonders dicker Fleischwulst. Die untere Begrenzung des Leibes durch die Leistenlinien ist außerordentlich breit und gedehnt.

Diese eingehende und verständnisvolle Wiedergabe eines weichen, schwellenden Leibes mit klarer Hervorhebung des Wesentlichen und ohne kleinliche Detailbehandlung, doch so, daß das Individuelle und Einmalige der Erscheinung überzeugend zum Ausdruck kommt, ist bisher noch nicht vorgekommen. Sie ist weder zu vergleichen mit der Zartheit der Körperbehandlung des Uranosmeisters, noch auch mit den großen, lebensvollen, aber nicht individuellen, sondern typischen Formen des Künstlers der Kybele. Eine eklatante Parallele bietet erst der folgende schlangenbeinige Gigant (Taf. 18). Verwandtes zeigt der dazwischen befindliche Schreitende (Z. 29).

Auf den Schultern unserer Figur sitzt mit wirkungsvoller Wendung nach seiner linken Seite, dem Feinde entgegen, das mächtige, kraftvolle Haupt (Taf. 17, 1). Am Hals ist die Drehung durch den breit herausgearbeiteten Kopfnicker kräftig zum Ausdruck gebracht. Am Kopf selbst ist die Be-

handlung von Bart- und Haupthaar von ausschlaggebender Wirkung. Die Haare sind ganz als malerische, große bewegte Masse gesehen und geformt. Im einzelnen sind sie mit denen seines Gegenstückes an der anderen Seite der Ecke aufs nächste verwandt: dieselben einzeln herausgeholten, in sich gewundenen, zotteligen Haarbüschel, zum Teil noch länger als dort und damit noch lebensvoller, wilder bewegt. Überkühn fast die aufschäumenden Locken über der Stirn; technisch ein Meisterwerk, wie sie frei in die Luft ragen, zum Teil gesondert angesetzt sind.

Gegenüber diesem stürmisch bewegten Wald von Haaren tritt das Gesicht an Ausdehnung und Bedeutung zurück. Auch in ihm herrscht dasselbe Temperament der Formgebung vor. Die niedrige, von den Locken überflutete Stirn ist nur spärlich durch zwei horizontale Wellenlinien gegliedert. Die Augenpartie mit den lebhaft modellierten Brauen ist Träger des Gesichtsausdrucks. Die Nase ist mächtig; der Mund geöffnet, verhältnismäßig klein, von den Barthaarbüscheln überwuchert. — Als Ganzes ist der Kopf groß gesehen und wirkungsvoll vor die Fläche gesetzt, im seelischen Ausdruck wie in der formalen Behandlung mit starkem Pathos erfüllt. Doch fehlt ihm die geistige Vornehmheit, die den Köpfen des Uranos-Meisters ihren Adel verleiht. So bietet er wohl die treffendste und packendste Verbildlichung der bis zum äußersten erregten Kräfte eines dieser wilden Söhne der Erde.

Seine Gegnerin ist die dreigestaltige Hekate (Z. 28, Taf. 16, 2). Schon das allgemeine Motiv der ganz vom Rücken gesehenen, aufrecht schreitenden Figur setzt sie in Parallele zu der Fackelschwingerin. Wie dort ist der Körper unter einem langen Gewand verborgen, der ganz primitive und unorganische Versuch, die drei Leiber in Tiefenstaffelung hintereinander anzuordnen, die sechs Arme durch verschiedene Bewegung zu verdeutlichen, ist oft getadelt worden. Es genügt, die gänzliche künstlerische Unfähigkeit festzustellen, dem in die Fläche gelegten Rücken der vordersten Figur auch nur ein Glied der anderen Leiber organisch anzuschließen. Wir werden uns weiterhin nur mit diesem vordersten Körper beschäftigen. In seinem Aufbau fallen sogleich dieselben Fehler und Unmöglichkeiten in die Augen, wie an dem der Phoibe. Von einer festen, tektonischen Gliederung des Ganzen kann keine Rede sein. Die Schulterpartie ist von derselben gradlinig-öden Begrenztheit, ganz ebenso steif und hölzern, wie bei der anderen Fackelschwingerin. Die Glutäen treten in schwacher Andeutung unter dem Gewand hervor, flach in eine Ebene gepreßt, wie die Schultern. Das linke Bein ist in seinem Verlauf sichtbar, der Unterschenkel plastisch herausgearbeitet, der Fuß vom Gewand frei. Gerade dieser zeigt durch sein Motiv, wie dieses Bein nicht eigentlich tragend, den Fuß fest auf den Boden stemmend gedacht, sondern nur stützend leicht vorgesetzt war. Die Hauptlast ruhte also auf dem vorgestellten rechten, und eben dieses tritt künstlerisch so gut wie garnicht in die Erscheinung. So mußte die ganze Figur von vornherein einen haltlosen, ungefestigten Eindruck machen.

Aber es ist nicht nur die fehlerhafte Wiedergabe der Glieder nach ihrer statischen und funktionellen Bedeutung, die der ganzen Gestalt ihren unbeholfenen Charakter gibt. Sondern es ist das ganze Problem, von dem Leben und der Bewegtheit des Körpers unter dem Gewandstoff etwas wiederzugeben, dem der Künstler mit völliger Hilflosigkeit gegenübersteht. Und auch darin geht diese Figur der der Phoibe parallel, daß das Gewand an sich diesen von ihm gleichsam verschuldeten Verlust keineswegs durch besondere künstlerische Qualität aufwiegt! Der von den Schultern bis zum Gürtel reichende Teil ist außerordentlich steif, trocken und hart gebildet. Ganz unstofflich besonders der Rand am Halsausschnitt, unlebendig und metallen. Die übrige Fläche ist mit öden, vertikal gereihten Rillen bedeckt. Unvermittelt und hart wirkt die quer herüberlaufende Diagonale des Mantels. Seine sehr künstlich versuchte Belebung dadurch, daß ein Teil in Form einer Schlaufe über den Gürtel herabhängt, erfüllt kaum ihren Zweck bei der steinern-spröden Bildung. Der breite Gürtel selbst ist mit einer fast brutalen Steifheit gleich einem eisernen Reifen um die Taille gespannt. Die Ähnlichkeit mit dem der Phoibe braucht kaum erwähnt zu werden.

Unterhalb des Gürtels folgt der Kolpos mit etwas lebhafterem Faltenwurf, unten mit rundlich dickem Rand abschließend; im Ganzen erscheint er wie mit bleierner Schwere an seine Unterlage gebannt.

An seinem unteren Abschluß ist zum ersten Mal eine Wiedergabe des Körpers unter dem Gewand versucht. Die beiden Glutäen treten leicht und flächig hervor, sind aber nur von lokaler, nicht allgemein-struktiver Bedeutung. Hier beginnt auch eine stärkere Belebung des Gewandes, die sich bald in den Falten zwischen den Beinen zu gewaltigem Schwunge steigert. Vom linken Oberschenkel ausgehend werfen sich mächtige Faltenwogen in den freien Raum und erheben sich unten zu Kämmen von erstaunlicher Freizügigkeit und Höhe, zwischen denen tiefe Täler für lebhafte Licht- und Schattenkontraste sorgen. Die schwungvolle Führung dieser Faltenzüge mit ihrem breit hinströmenden Ende unten entbehrt nicht einer starken, dekorativen Wirkung. Neben dem künstlerischen Effekt aber ist vor allem die technische Fertigkeit hervorzuheben, die diese an Überschneidungen wie an Tiefenbohrungen reichste Partie des ganzen Frieses zu schaffen vermochte. Es ist, als wenn das Gewand in demselben Augenblick, wo es von dem Körper als Unterlage befreit ist, ein stark einsetzendes, freizügig-dekoratives Eigenleben zu führen bestrebt und imstande sei!

So kommt es, daß der Stoff über dem rechten Bein, das ganz wie bei Phoibe breit und flächig in den Hintergrund übergeführt ist, nicht nur ruhiger, sondern auch härter und öder gebildet ist.

Die Hauptstilmomente also, die sich bei einer genauen Betrachtung der Gewandung ergeben, stimmen mit denen überein, die wir für die Formgebung des Gewandes der Phoibe als maßgebend erkannten. Unter der Unfähigkeit des Künstlers, Körper und Gewand in ein harmonisches Verhältnis zu bringen, leiden beide Teile Schaden. Die Darstellung des Körpers wird vernachlässigt oder unterdrückt; die des Gewandes wird hart, steif und schwerfällig. Nur wo sich dieses frei in der Fläche bewegen kann — bei beiden Figuren in dem großen Raum zwischen den auseinandergesetzten Beinen, bei Phoibe noch dazu an dem flatternden Mantelende — da gewinnt es Lebendigkeit und dekorativen Schwung. Das übertriebene, durch die Bewegung der Figur keineswegs bedingte und damit letzten Endes hohle Pathos der Falten bei Hekate ist ebenso wie die an sich unsinnige Bedeckung des Gewandes der Phoibe mit zahllosen enggestellten Rillen und Furchen zurückzuführen auf das Bestreben, durch eine übersteigerte Instrumentierung mit dekorativen Mitteln die übrigen starken Dissonanzen zu übertönen.

Die Halspartie ist mit Hervorhebung des breiten, leichtgeschwellten Muskels gut modelliert. Das Gesicht ist in seiner Oberfläche stark verdorben. In seiner breiten, massigen, etwas groben Anlage, mit dem vollen Wangenkontur erinnert es an den Kopf der Phoibe. Ebenso die Stirn mit ihrer geringen Durcharbeitung und der Anschwellung über dem Nasenansatz. Anders ist die Haarbehandlung. Der Haaransatz ist breit und tief in die Stirn herabgezogen, über der die Bearbeitung mit vertikal aufsteigenden, ziemlich groben Rillen beginnt, ähnlich der über der Stirn des Helios. Die Hauptmasse wird von einem schmalen, runden Streif gehalten und besteht aus lebhaft geschwungenen, kräftigen, für einen Frauenkopf auffallend kurzen Locken. Am Nacken stehen sie stark plastisch kurz ab.

Die Waffen, die die einzelnen Arme der dreigestaltigen Figur führen, sind in ihren Einzelheiten mit großer Sorgfalt wiedergegeben, doch zeigt sich auch hier eine gewisse mechanische Unbelebtheit, wie sie Brunn vor allem an dem Schild des folgenden jugendlichen Giganten getadelt hat.

Dieser wendet der Hekate den Rücken und dringt, weit ausschreitend, auf seine Gegnerin nach rechts ein. Der in seinem Körper und seiner Bewaffnung ganz menschlich gebildete Jüngling ist in reiner Profilansicht entwickelt. Der ganz geschlossene, kaum überschnittene Körperkontur verleiht der vorwärtsdrängenden Bewegung große Ruhe und Kraft. Der Aufbau des Oberkörpers über der klaren Struktur der Beine, seine leichte Vorneigung in der Bewegungsrichtung und die feste Einbindung des rechten Armes in Körperumriß und Masse zeugen von der Fähigkeit des Künstlers, den nackten Körper einfach, groß und wirksam zu behandeln. — Der Eindruck des sieghaften, ungehemmten Vordringens wird noch verstärkt durch den vorangetragenen, in seiner vollen Rundung in der Fläche entwickelten Schild.

Der Torso ist nicht so klar nach den einzelnen Muskeln aufgeteilt, wie dies bei dem an der Ecke befindlichen, steinschwingenden Giganten der Fall war. Die Profilstellung und die Verdeckung durch den vorgelegten Arm macht eine ähnlich großzügige Behandlung unmöglich. Doch ist die weiche,

wenn auch nicht so vortretende Modellierung des Bauches verwandt, ebenso die des Nabels, der freilich, ganz im Hintergrund liegend, weniger ausgeführt ist. — Der Rücken ist wenig durchgebildet und flach in den Grund übergeleitet, wobei die linke Schulterpartie etwas zu breit und im Kontur verzogen erscheint.

Das Gesicht ist nicht sehr stark durchgearbeitet, aber von klarem Ausdruck (Abb. 14). Die Stirn ist infolge der tief ansetzenden Haare und des Helmes darüber niedrig und kaum belebt, die Nase groß und kräftig in dem erhaltenen Ansatz, der Mund auffallend klein, die Wangen flach und etwas leer. Prachtvoll das Ohr: tief und fleischig herausgearbeitet, mit großem, langgestrecktem Läppchen. Die ganz nahe Verwandtschaft in der Bildung mit den Ohren der drei ihn umgebenden, schlangenbeinigen Giganten ist schon festgestellt worden.

Die rechts folgende Platte ist in ihrer unteren Hälfte von einem zu Boden gesunkenen, sterbenden Giganten erfüllt, der von einem Hunde der Artemis angefallen ist (zwischen Z. 29 u. 30, Taf. 18). Über den Schlangenbeinen, die sich in Windungen nach beiden Seiten hin entwickeln, biegt sich der Oberkörper stark nach seiner linken Seite hinüber. Die Ähnlichkeit seiner Durchbildung mit der des aufgerichteten Giganten an der Ecke springt sogleich in die Augen. Der Oberkörper ist im Dreiviertel-Profil gegeben, mit reicher Modellierung von Brust und Bauch. Von der Brust bis zum Nabel findet sich die gleiche Gliederung in vier mächtige Muskelkomplexe, die weicher, schwellender gegeneinander gesetzt sind als bei dem ersten Giganten. Als tiefe Furchen ziehen sich die horizontalen und vertikalen Teilungen hindurch. Der Knick vom Brustkasten gegen den Unterleib ist als schmale Wellenfalte eingearbeitet. Auch der Bauch ist noch weicher, vorquellender gebildet, der Nabel tiefer eingebettet. Ganz entsprechend die Einzelheiten der darüber gezogenen Haut und der Scheibe in der Mitte. Der Unterleib ist ebenfalls durch eine flache, vertikale Furche in zwei Hügel geschieden. Am ganzen Körper finden wir dasselbe schwellende, pathetische Formgefühl, wie bei dem Eckgiganten.

Auch der Kopf ist in seiner Gesamtheit wie den Einzelformen dem des Hekate-Gegners wie dem Fragment vom Eckgiganten der andern Seite aufs nächste verwandt: dieselben Locken, plastisch und frei gearbeitet, in lebhafter Bewegung sich ringelnd, dasselbe auffallende, kräftige, längliche Ohr. Das Gesicht in gleicher Weise pathetisch und stark modelliert, die Stirn über den Brauen mit horizontalen Falten gegliedert, niedrig und breit, über der Nase geteilt. Die Augenbrauen heruntergezogen, der Innenwinkel der Augen tief nach innen und oben gebohrt, der Raum für das Auge mit tiefgehender Bogenführung geweitet. Die Wangen sind nur zum kleinsten Teile frei, da der mächtige Bart hoch ansetzt. Der Mund ist geöffnet, ähnlich wie bei dem felsschwingenden Giganten. Während aber dessen Kopf von derber, fast brutaler Ausdruckskraft ist, zeigt der des sterbenden Giganten ein zurückhaltenderes, edleres Pathos, ist das ganze Motiv mehr auf sentimentale Resignation eingestellt als ermattende, kraftlose Abwehr der völligen Vernichtung.

Die folgende Figur der Artemis läßt sich zu den bisher betrachteten Figuren nach stilistischen Momenten nicht in Beziehung setzen, sondern gehört mit den rechts anschließenden Platten zusammen.

So haben wir von der sog. Phoibe um die Ecke herumgehend bis zu dem sterbenden Giganten vor Artemis eine Reihe von Figuren nach ihren Stileigentümlichkeiten zusammengeschlossen. Doch scheint die innere Einheit der Gruppe nicht ohne weiteres gesichert. Zwar fällt die Zusammengehörigkeit der drei schlangenbeinigen Giganten in die Augen. Sie läßt sich an der Übereinstimmung von Einzelheiten (Ohr, Haare, Nabel) wie in der Gesamtauffassung der weichen, üppigen Körper erweisen. Der aufrechte Gigant hinter Hekate (Z. 29) macht zwar in seiner Jugendlichkeit und der rein menschlichen Bildung einen anderen Eindruck, doch scheidet er sich nach seiner formalen Behandlung nicht grundsätzlich von seinen Kampfgenossen. Wie aber verhalten sich die weiblichen Figuren zu diesen? Daß sie untereinander eng zusammenhängen, daß ihr Stil im Grunde auf dieselben Wurzeln zurückgeht: dekorative Tendenz in der Verwendung des Gewandes, Unfähigkeit in stofflicher Charakterisierung, völliges Versagen bei dem Problem der Beziehungen von Körper und Gewand, ist bei eingehender Analyse festgestellt worden. Um so größer scheint die Kluft zwischen diesen in vielem so fehlerhaften Gestalten und den in ihrer Art vollendeten Akten der Giganten. Eine endgültige Ent-

scheidung über diese Unterschiedlichkeit innerhalb des gleichen Abschnittes wird sich nicht fällen lassen. Nahe liegt der Gedanke, zwei verschiedene Meister an der Ausführung beteiligt zu denken, von denen der eine die Giganten, der andere die Göttinnen gefertigt hat. Diese Annahme würde dadurch unterstützt, daß nach der Inschrift in zwei ganz sicheren Fällen wenigstens zwei Künstler eine Plattengruppe signiert und also gemeinsam bearbeitet haben (Text A. v. P. Bd. VIII, 1 S. 56 ff. Nr. 70, Dionysiades und Menekrates; Nr. 76; und vielleicht auch Nr. 73).

Wir finden dann neben einem befähigten, mit persönlichem, schwungvollen Stil begabten Künstler einen anderen an der Arbeit, der in seiner geringen Qualität auf die unterste Stufe der am Fries beteiligten Meister zu stellen ist.

MEISTER DER ARTEMIS

Wie anders wirkt diese Figur (Z. 30, Taf. 19) nach den großen, schweren Frauengestalten der vorhergehenden Gruppe. Dort ist der Körper und sein Motiv schwerfällig und steif, hier alles dynamisch, bewegt, anmutig. Mit dem aufgestellten rechten Fuß scheint die Jägerin emporzueilen, sprunghaft und elastisch. Durch diese Hochhebung mußte der Oberkörper kleiner, zierlicher gebildet werden. Die anderen auf dem Boden stehenden Frauenfiguren sind gleichsam mit anderem Maß gemessen.

Der Körper ist mit einem kurzen, weichen Chiton bekleidet. Der Ansatz des linken Oberarmes und die Achselpartie darunter treten frei heraus; diese ist in ihrem Verhältnis zum Gewandsaum und zu dem dort herüberlaufenden Köcherband flüchtig behandelt; man möchte sie sich durch den vorgelegten Köcher den Blicken des Beschauers von unten her entzogen denken. Im übrigen ist der Körper und sein Leben unter dem Gewand, besonders in der Taille unterhalb des Mantelwulstes, deutlich spürbar.

Der Chiton ist in einer eigentümlichen Weise charakterisiert: An Schultern und Brust sind viele schmale, rundlich erhabene Falten eng nebeneinander gelegt, wodurch ein zwar nicht lebendig bewegter, aber doch weicher, an den Körper sich anschmiegender Stoff bezeichnet wird. Unterhalb des Mantels gehen diese Falten in lebhafteren Schwung über, fließen dahin als breitere, gesammelte Ströme, die durch höhere Faltengrate getrennt sind. Die Wiedergabe im einzelnen geschieht nicht nur durch rundlich-plastische Streifen, sondern die Falten werden gleichsam in den Körper eingerillt und geritzt, eine feinere, mehr strähnige Behandlung setzt ein. Für die Gesamtwirkung entsteht so der Eindruck eines weichen, lockeren, wolligen Stoffes, der sich bei der raschen Bewegung eng an den Körper legt, und, wenn auch nicht besondere Formen von diesem hervortreten, doch seine Existenz zu Worte kommen läßt. Der Chiton nimmt etwa eine Mittelstellung ein zwischen dem den Körper verleugnenden Gewand der Phoibe (Taf. 16, 1) und dem Stoff, der den Körper der Kybele (Taf. 4) bedeckt und ihn, besonders am Unterleib in seinen einzelnen Formen und zartesten Bewegungen deutlich erscheinen läßt. Leider ist von dem unteren Teil des Chiton, wo er mit freieren, tiefen Falten sich vom Körper ablöst, nur wenig erhalten. Ein Bruchstück zeigt links von dem Hundeschwanz im Hintergrund einen zurückflatternden Zipfel, in seiner technischen Behandlung an das Gewand der Phoibe erinnernd, indem ebenfalls die tiefen Faltentäler und die Grate mit feinen Rillen überzogen sind. Und doch wie anders in seiner Auffassung und Wirkung! Hier ist wirklich ein Stück Stoff gefühlt, die Verengungen und Erweiterungen des Faltentales, die Schwellungen der Kämme dazwischen, das alles schafft einen Eindruck von Leben, Wärme und Stofflichkeit, während wir dort gerade im Einzelnen die Leere des dekorativen Machwerkes spüren!

Merkwürdigerweise ist der hintere, innere, das heißt also der rechte untere Chitonrand der Figur fast in ganzer Ausdehnung erhalten. Er liegt flach ausgebreitet an der Flanke des hinter Artemis in flachem Relief gegebenen Hundes. Auch er ist weich und ruhig modelliert. Der an der Vorderseite befindliche, obere Gewandsaum muß ein Meisterstück an Unterarbeitung gewesen sein!

Von trefflicher und feiner Bildung ist endlich auch der Mantel. Er ist ganz ähnlich wie bei Phoibe gleich unter der Brust um den Körper gelegt; das nach hinten auslaufende eine Ende, das dort zur

Flächendekoration verwendet ist, fehlt hier leider, ist aber in seinem Ansatz erkennbar. Dafür ist ein vorderer Zipfel erhalten, der sich in plastisch vortretender Bewegung auf den linken Oberschenkel legt. Gerade bei der Ähnlichkeit des Motivs wird der Unterschied in seiner Verwertung deutlich. Denn bei der Artemis legt sich der Mantel wirklich wie ein stoffliches, zusammengedrehtes Gebilde mit streifigen, schräglaufenden Falten an den Körper und entwickelt in dem entfalteten Zipfel auf dem rechten Oberschenkel ein reiches, individuelles Faltenspiel. — Über die Härte und Schärfe des Phoibemantels dagegen ist an seiner Stelle schon gesprochen worden.

Mit erstaunlicher Sorgfalt sind die Stiefel und ihr reiches Detail wiedergegeben; das über den Rand herabhängende Schuhleder ist am rechten Fuß tief und ganz dünn nach dem Grund hin unterarbeitet, mit hervorragender technischer Meisterschaft, aber auch mit einem auf das Feine und Zarte gerichteten künstlerischen Empfinden. Wie anders hat der Künstler der Hekate seine technischen Fähigkeiten verwandt. Auffallen müssen die kräftigen, fast überstarken Unterschenkel der Figur. Gewiß dürfen wir darin eine Charakterisierung der rüstigen, wälderdurcheilenden Jägerin sehen.

Der Kopf ist von derselben zierlichen Gestaltung und Bewegung wie der Körper (Taf. 20). Das Gesicht ist nicht lebhaft, aber knapp und klar modelliert. Die feine schmale Form scheidet es sogleich von den Köpfen der Hekate und Phoibe. Die Wangen sind hoch und flach, das Kinn setzt sich in energischer, rundlich-knapper Form ab, der geöffnete Mund ist klein und lebhaft, die Oberlippe voll, von unmittelbarer, blühender Frische. Die Augen sind schmal, nicht tief eingesenkt, am Außenwinkel flach verlaufend, unten von einer breiten seichten Rinne, oben von schmalem scharfem Lid begrenzt, das lang und fest nach außen gezogen ist, am Ende leise das untere überschneidend. — Die Stirn ist fast ganz flach und tritt nur in der Mitte leicht vor. Die Haare setzen zart an, zwei Löckchen fallen symmetrisch in die Stirn, die übrige Haarmasse ist durch einen Scheitel geteilt und fließt leicht und weich nach den Seiten hin. Am Schopf ist sie von einem breiten Rand umschlossen.

Trotz seiner Zerstörung strahlt das Köpfchen eine bezaubernde Lieblichkeit und Frische aus, die uns nach den schweren, dumpfen Klängen, mit denen der Meister des vorhergehenden Abschnittes sprach, in eine ganz andere Region voller Leichtigkeit und Anmut führt.

Der tote Gigant unter Artemis (Z. 30) ist vollkommen horizontal hingestreckt und wird in seiner Längsrichtung fast genau vom Grund halbiert. Der Brustkasten erscheint stark emporgewölbt als Basis für den Fuß der Artemis. Im übrigen sind die Körperformen in ihrer Modellierung flach und konventionell.

Die folgende Figur rechts von Artemis ist mit einiger Sicherheit als Leto zu bezeichnen (Z. 31). Der Plattenanschluß ist gesichert, die Figur leider ebenso wie die Artemis stark zerstört. Nach den zahlreichen, zuletzt betrachteten Frauenfiguren, die entweder vom Rücken oder im Profil gesehen waren, ist hier die Gestalt klar von vorn gegeben in Schrittstellung nach rechts. Der mächtige Körper ist reich mit Gewand, fast möchte man sagen mit Tüchern umgeben.

Die Bekleidung besteht aus dem ärmellosen Chiton, der, unter der rechten Achsel geöffnet, unter den Brüsten von einem Band gehalten wird und tief bis auf die Füße herabfällt. Darüber liegt der Mantel, um die Hüften zusammengerollt, hinten emporgezogen und zurückflatternd, vorn als dreieckiger Lappen auf dem linken Oberschenkel liegend. In der künstlerischen Wiedergabe ist diese Unterscheidung kaum ausgeprägt. Beide Gewandstücke bedecken mit eigentümlich knittrigen, nervösen Falten den Körper, der massig und weich darunter zu spüren ist. So besonders über der Gürtung, wo die weichen, hängenden Brüste unter dem dicken, rundlich gefalteten Gewand hervortreten. Gegenüber der lockeren, weichen Stoffbehandlung bei der Artemis erscheint hier die reiche Faltengebung zwischen den Brüsten schwerer, aber nicht weniger weich. Ebenso der Mantelwulst, der freilich stark verwittert ist. Der Körper lebt als großer, weich vortretender Komplex unter dem Gewand, das in doppelter Lagerung von Mantel und Chiton zu denken ist. Die Faltenzüge betonen gleichsam den Kontur des Leibes in ihrer mehrfachen, nach unten geschwungenen Bogenführung. Dabei sind sie aber nicht großzügig durchgeführt, sondern von gebrochenem, unruhigem Verlauf. Ähnlich auf dem rechten Oberschenkel, wo der Stoff fest aufliegt und von einer zurückhaltenden, aber wechselvollen Model-

lierung und kleinen Bogenfalten belebt wird. Zwischen den Beinen strafft sich das Gewand zu zahlreichen, enggestellten Falten, um sich endlich unten hinter der rechten Wade in plötzlichem Schwung hervorzuwerfen. Von dem im Rücken der Leto zurückflatternden Mantel ist ein Teil erhalten. Die Faltenanlage ist, wenn auch künstlerisch, nicht besonders hochstehend, so doch andersartig und originell im Vergleich zu der dekorativen Festlegung bei Phoibe (Taf. 16, 1), Asteria (Z. 26), »Eos« (Taf. 10) und dem Dionysos (Taf. 3), die Grate und Täler strömen von einem Quellpunkt aus und verteilen sich über die Fläche. Außerdem sind sie gleichmäßig und dicht mit feinen Rillen überzogen, die einen stofflichen und weichen Eindruck hervorzurufen suchen, der freilich von den recht harten Faltengraten stark beeinträchtigt wird. Nirgends aber macht sich bei dem ganzen Gewand eine dekorative, auf übersteigerte, äußere Effekte zielende Tendenz bemerkbar. Sondern eine starke Selbsteinschränkung und Zurückhaltung, eine individuelle Art der Gewandanlage und Faltenbehandlung und ein harmonisches Verhältnis zwischen Körper und Gewand sind die Merkmale dieses Künstlers; sie rücken diese Figur der Artemis nahe und weit ab von den vorhergehenden Frauengestalten.

Der Gegner der Leto ist, vom Stoß ihrer Fackel ins Gesicht getroffen, rücklings gestürzt und stützt den Oberkörper mit dem linken Arm empor (Z. 32). Der rechte wehrt den Angriff ab, ebenso das linke Bein, das er gegen das zurückgesetzte der Leto stemmt. Flügel und Vogelkrallen statt der Hände schaffen ihm ein wunderliches Aussehen. Der Körper ist lebhaft modelliert; eine gewisse Weichlichkeit, ja Üppigkeit in der Behandlung scheidet ihn von dem des Apollon. Das Gesicht ist in seinem Umriß ganz rund, dabei flach und unschön, die Wangen glatt und voll; die Augen- und Stirnpartie ist stark faltig, aber ziemlich grob behandelt. Die Nase erscheint, nach dem erhaltenen Rest zu schließen, stark zusammengezogen und wohl absichtlich verzerrt. Die Haare gehen strahlenförmig mit harten Bohrungen von der Stirn aus, ganz ähnlich wie beim Helios. Nach den Seiten fallen sie in rundlichen, weichlichen Locken herab.

Zu erwähnen ist noch die prachtvolle Wiedergabe der Fackelflamme, die vor dem freien Hintergrund emporzüngelt, als geschlossene, ruhig-bewegte Masse mit feinen Spitzflämmchen am Rande.

Die folgende Platte mit dem Torso des Apollon ist zwar ohne direkten Anschluß, aber durch die inhaltliche Zusammengehörigkeit mit den vorhergehenden Figuren in ihrer Ansetzung gesichert.

Diese Gestalt des Apollon gehört zu den schönsten und eindrucksvollsten des ganzen Frieses in ihrer klaren, großzügigen, gehaltenen Komposition (Z. 33, Taf. 21). In seinen einzelnen Gliedern und Teilen ist der Körper fast vollplastisch gearbeitet und räumlich gesondert vor den Grund gestellt, im Ganzen jedoch völlig in der Fläche entwickelt. Im Sinne eines architektonisch-dekorativen Flächenaufbaues ist dieser Körper meisterhaft verwendet. Von dem fast genau in der Mitte der Frieshöhe ansetzenden Rumpf zweigen nach unten gleichmäßig divergierend die Beine ab, breiten sich oben in klarer Horizontale die Arme aus. Der Kopf saß, soweit die Muskelansätze Auskunft geben, in Profilstellung darüber. So steht der Körper völlig unbekleidet, völlig unüberschnitten da, sind seine gesamte Konturen klar abzulesen. Der zart geschwungenen Linie der linken Körperseite steht die stärker gebogene der rechten gegenüber, die von dem großzügigen Schwung des Mantels vorn beantwortet und verstärkt wird. Als letzten Ausklang dieser Bewegung möchte man sich die klare Schwingung des vorgestreckten Bogens denken.

Die Hauptwirkung des Torso liegt in seiner plastischen, räumlichen Gesamtauffassung, nicht in einer bewegten Modellierung seiner Oberfläche; diese ist vielmehr überaus zurückhaltend, vorsichtig und zart bearbeitet und darin unterscheidet sich dieser Körper von allen anderen.

Die obere Partie der Brust vom Halsansatz bis zu den Brustwarzen ist fast ohne jede Bewegtheit als eine feste, ruhige, schräg sich verwölbende Fläche gegeben. Dann setzt eine flache Mittelfurche ein, die, sich teilend, in leichter Schwingung die Brustmuskeln umrahmt. Der durchschimmernde Rand des Brustkorbes, die feine Aufteilung der geraden Bauch- und der Sägemuskeln ist mit einer an diesem Fries ganz einzigartigen Reserviertheit und Zartheit gegeben. Auch die Taille ist nur schwach eingezogen, der Nabel knapp und klar behandelt, ohne Einfluß auf seine Umgebung. Erst am Unterleib setzt eine etwas vollere, schwellendere Bildung ein, die aber noch an dem sonst so üppig entwickelten

Muskel über dem Hüftknochen beinahe zaghaft erscheint. Die Oberschenkel sind straff und fest, ohne besondere Muskelwiedergabe, als Strebewerk dem Ganzen dienend. Die Schultern und Achseln sind von differenzierterer, aber nicht weniger bestimmter Formensprache, die Schlüsselbeine nur leise angedeutet.

So erscheint das Ganze als ein edler, kultivierter Jünglingskörper, von athletischer Durchbildung aber ohne jede Übertreibung im einzelnen.

Fein und zart legt sich quer über die Brust das breite Köcherband. Der Mantel, der in einmal unterbrochenem, machtvollem Schwung vom vorgestreckten Arm herunterstürzt, bildet einen wirksamen Bestandteil der ganzen Komposition. Zu Füßen des Apollon liegt in einer Haltung, die an den sterbenden Gallier erinnert, ein Gigant (Z. 34, Abb. 16). Die Wiedergabe des Körpers und seiner Drehung ist flüchtig und unsicher. Die Senkung über dem Brustbein ist mit dem Unterleib nicht recht in Beziehung zu bringen. Interessant ist, wie der Kopf einen ganz ähnlichen Typus bietet, wie der des Leto-Gegners: dasselbe breite, flächige Gesicht mit leeren Wangen, niedriger, breitgezogener Stirn, konventionell in der Modellierung. Eigentümlich ist die Bildung des Auges mit hochgezogenem, kragenartigem Unterlid. Die Ähnlichkeit der beiden Köpfe läßt denselben Künstler vermuten, ob wir aber in diesem auch den Meister der Hauptfiguren Artemis, Leto und Apollon zu sehen haben, erscheint als zweifelhaft!

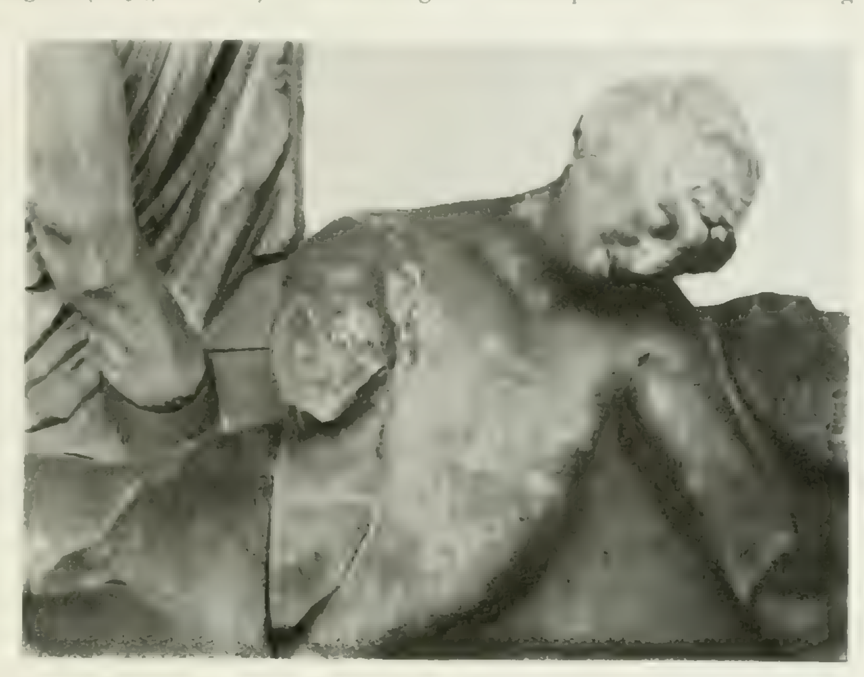


Abb. 16

Wie sehr die Gestalt des Apollon in ihrer künstlerischen Auffassung und Wiedergabe eine Sonderstellung einnimmt, ist wiederholt betont worden. Ein ähnliches Maß gehaltener, unaufdringlicher, ruhiger künstlerischer Kraft findet sich nicht wieder. Diese Gemessenheit im Verein mit Liebenswürdigkeit und Zartheit, von der die stoffliche Behandlung zeugt, ist es, die hier bei ganz veränderter äußerer Situation — nackter männlicher Körper — ebenso die Grundfaktoren des Stiles bilden wie bei der Artemis, die ihrerseits wieder mit Leto durch mannigfache Beziehungen verknüpft ist. So schwer auch eine direkte Vergleichung dieser drei Figuren infolge ihrer thematischen Verschiedenheiten sein mag, man löse eine aus dieser Gruppe heraus und vergleiche sie mit anderen Gestalten des Frieses, und sie wird sich um so schneller zu ihrer Familie, im mythologischen und künstlerischen Sinne, zurückfinden.

Die Frage, ob und wieweit wir berechtigt sind, für die unteren Figuren eine Beteiligung von Gesellenhänden in Anspruch zu nehmen, wird sich nur in größerem Zusammenhang lösen lassen.

Rechts von dem sterbenden Giganten zu Füßen des Apollon bricht der Zusammenhang ab und es folgt eine weite Lücke, die größte in der ganzen Plattenfolge des Altars. Die erste sichere Plattenansetzung finden wir erst bei der Zeus-Athena-Gruppe, die das nördliche Drittel dieser Ostfront einnimmt. Links von ihr sind in den klaffenden Zwischenraum die Bruchstücke eines lebhaft bewegten Viergespannes eingeschoben, das vielleicht von Hera geleitet wurde. Ihre Ansetzung an dieser Stelle dürfte richtig sein. Doch verbietet leider der Erhaltungszustand der Fragmente jede kunstkritische Untersuchung.

MEISTER DER ZEUS-ATHENA-GRUPPE

Den dritten Teil der Ostfront nimmt, von der Nordecke beginnend, die berühmte Darstellung des Kampfes der Hauptgötter, Zeus und Athena, ein. Die wichtigsten Platten sind in vorzüglicher Erhaltung auf uns gekommen und zahlreich genug, um einen großen Zusammenhang herzustellen (Z. 37—43, Taf. 22—24).

Hier finden wir zum ersten Mal eine ausgedehnte und großzügige, aber auch bis ins einzelnste bewußte und durchdachte Komposition. Sie ist in ihrer Art, eine lange Strecke des Friesstreifens fest zusammenzubinden unter einen einheitlichen kompositorischen Gedanken, so einzigartig, daß wir ihrer Aufdeckung eine genauere Analyse widmen müssen (Taf. 22).

Wie im Thema, so bilden auch im künstlerischen Aufbau die beiden Götter die Hauptkomponenten. In mächtiger Diagonalbewegung fahren sie auseinander, durch einen beträchtlichen Zwischenraum getrennt. Wegen dieser weiten Auseinanderstellung der beiden Gegenspieler mußte ihre Divergenzbewegung, sollte sie künstlerische Beziehungen zwischen ihnen bilden, besonders hervorgehoben werden. Bei der Zeusgestalt ist dies in hervorragendem Maß der Fall: die Diagonale wird in der festgeführten Schräglinie des vorgesetzten Beines und des zurückgenommenen Rumpfes, der von dem rechten Bein abgestützt wird, klar zum Ausdruck gebracht, besonders, da Leib und Glieder sich gesondert und deutlich in die Fläche legen.

Bei Athena war die Herausarbeitung dieser der Zeusfigur begegnenden Bewegung schwieriger durch das ganz andere Verhältnis, in dem sie zu ihrem Gegner steht. Dennoch sind über den Rücksichten auf diese engere Komposition die auf die weiter gespannte keineswegs vergessen. Vielmehr ist die Diagonalführung der Körperachse durch das zurückgesetzte Bein und den vorgelegten Oberkörper veranschaulicht, und die Wirkung der quergelegten Gigantenglieder nach Möglichkeit durch die dagegen laufende Richtung der Faltenzüge neutralisiert.

Neben dieser entgegengesetzten und eben darum beziehungbildenden Bewegung der beiden Körper finden sich zahlreiche Entsprechungen im einzelnen: das vorgesetzte, vom Standpunkt der Gruppenbildung beider Figuren nach außen schreitende Bein, die straffe Gradlinigkeit vom langgestreckten inneren zur Achsel darüber, die leichte Drehung nach außen im Leib und besonders der Brust, damit kontrastierend die energische Wendung des Kopfes nach innen, die beide Gesichter ins Halbprofil bringt, endlich die vom Körper gelöste, frei sich in der Fläche entladende Bewegung der Arme. Dazu kommt, daß beide Körper von besonderem Ausmaß sind und aufgerichtet den vorhandenen Raum sprengen würden. Doch gerade diese Mächtigkeit und Größe schafft ihnen die dominierende Stellung, das Übergewicht über die zahlreichen anderen Akteure dieses gewaltigen Schauspiels.

Die beiden Giganten, mit denen die Olympier sich noch im Kampf befinden, sind in ihren Beziehungen zu einander wie zu den göttlichen Gegnern kontrastreicher, fast möchte man sagen raffinierter angelegt, als diese. Ihre Bewegungsrichtung und damit die Körperachsen sind nach oben konvergierend schräg gegeneinandergestellt, wobei die nahe Zusammenordnung ihre Gegensätzlichkeit noch verschärft. Um diese zu mildern und eine allzu schematisch durchgeführte Antithese zu vermeiden, sind die Körper bei kontrastierender Achsenstellung innerhalb der Fläche gleichlaufend (beide von rechts oben nach links unten) gebogen. Die Biegung des Athenagiganten ist von dem erhobenen rechten Ellenbogen bis zum langgestreckten linken Bein in weiter Schwingung durchgeführt. Dieselbe Durchbiegung in derselben Richtung erfährt der Torso des Zeusgegners, wo sie besonders durch die stark zusammengezogene rechte Körperseite und die geschwungene Furche in der Mitte des Körpers verdeutlicht wird. Doch ist dieser Gleichklang beider Leiber alsbald wieder abgewandelt und differenziert, indem der eine ganz en face, der andere als Rückenakt entwickelt ist, dieser entsprechend mit frontalem Gesicht, jener in verlorenem Profil, hier das schmerzvolle Menschenantlitz in die feste Architektur des Armes eingespannt, dort das wilde, trotzige Haupt frei vor die Fläche gesetzt.

Wie aber zwischen diesen beiden Figuren die mannigfachsten Wirkungen durch Antithese und Responsion bestehen, so auch zwischen ihnen und ihren Gegnern, und zwischen den beiden so ent-

standenen Kämpferpaaren! Zeus ist in seiner gewaltig ausladenden Bewegung weit von dem angreifenden Porphyrion abgerückt. Die Distanz erscheint noch größer, da beide Kämpfer den Oberkörper zurückbiegen, zu machtvollem Wurf ausholend. Der Zwischenraum ist in der unteren Hälfte durch einen dazwischengeschobenen knieenden Giganten ausgefüllt. So entsteht eine breite, in die Horizontale gelagerte Gruppe von Leibern etwa von der Gestalt eines Fünfecks: In der Grundseite sind die drei gleichmäßig in Dreiecksform gespreizten Beinpaare wie ein Strebewerk verankert; die Seiten werden von den divergierenden Körperachsen des Zeus und Porphyrion gebildet, bezw. den Außenkonturen ihrer Leiber, der obere Abschluß von ihren schräg aufwärts gestoßenen inneren Armen, dem linken des Zeus, der die Ägis schwingt, und dem linken des Giganten, der abwehrend, mit Fell umwickelt, in straffer Gradlinigkeit schräg aufwärts gereckt ist. So treffen sich beide fast genau in der Mitte dieser engeren Komposition und decken sie oben ab.

Die Kampfgruppe des Zeus baut sich somit aus klar und einfach gestellten Körpern auf und bildet eine weiträumige, festbasierte und geschlossene Komposition. Ein aus Körpern und ihren Gliedern gebildetes Fünfeck umschließt einen Raum, der nur zum Teil mit einem weiteren Körper gefüllt ist.

Ganz anders die Kampfgruppe der Athena. Hier erscheinen die beiden Kämpfenden nah zusammengerückt und fest ineinander verklammert. Die Art, wie das linke Bein und der Arm des Giganten quer über den Athenakörper hinweggeführt ist, wie sein rechter Arm über dem Haupt in den der Athena verschränkt ist, und der auf den Boden gestützte rechte Oberschenkel als Fortsetzung des rechten Beines der Athena wirkt, schließt die beiden Figuren zu einer gedrängten, festgefügten, an Formen und Bewegungen reichen Gruppe zusammen. Auf schmaler Basis ruhend, die für den optischen Eindruck von dem aufgestützten Knie des Giganten bis zum Fuß der Athena reicht, verbreitert sie sich aufsteigend nach beiden Seiten. Ihre Begrenzung bildet auf der einen Seite der linke Körperumriß der Athena, auf der anderen der rechte Körper und Flügelkontur des sog. Alkyoneus, oben die vom Athenakopf und den Gigantenflügeln gebildete Horizontale. So lassen sich diese fest verschränkten Gestalten mit einem Trapez umschreiben, dessen Schmalseite als Basis dient und dessen Inhalt durch seine unerhört dynamische Formenbewegung die starke Bindung zu sprengen droht.

Gegenüber der Weiträumigkeit und Breite der Zeusgruppe, bei der die Körper einen freieren Raum umschließen, hier eine kompakte Formenmasse in konzentrierter Gedrängtheit. Der freie Raum, durch den erst diese geschlossene Wirkung entsteht, ist zu beiden Seiten belassen. Rechts durch die Distanz von Ge und Nike, die von dem breit am Hintergrund entwickelten Athenaschild ausgefüllt wird. Links durch eine schmale Platte zwischen dem Athena- und dem Zeusgegner, die in ihrem untersten Teil von dem Oberkörper eines Gefallenen, darüber von einem Schild, dann von dem Flügelende des Athenagegners und dem rechten Arm des Porphyrion gefüllt war. Diese stille, neutrale Partie war zwischen der lauten Formensprache der Kampfgruppen rechts und links als Atempause künstlerisch unbedingt notwendig. Trägt sie doch zur Klärung und Festigung der Komposition wesentlich bei, indem sie den Dualismus des Aufbaus und das Sonderleben jeder Gruppe betont.

Neben diesen beiden gleichberechtigten Mittelgruppen findet sich noch an jeder Seite eine untergeordnete, die die lebhafte Bewegung der Hauptgruppen nach den Seiten hin ausklingen lassen. Auch für sie sind Zeus und Athena jedesmal die Hauptfiguren. Wie sehr auch die beiden Nebengruppen in Gegensatz zu einander stehen, zeigt eine genauere Betrachtung.

Zeus ist an beiden Seiten von niedergebrochenen Giganten flankiert, deren Körper sich nur bis zu halber Frieshöhe erheben. Der rechte ist von vorn gesehen und schon in seiner Funktion als den Raum zwischen Zeus und Porphyrion füllend erwähnt; die Richtung seiner Körperachse entspricht ganz der des Zeusgegners. Der andere links ist vom Blitz des Zeus getroffen und rücklings gestürzt; er ist klar im Profil entwickelt. Diese beiden niedrig gehaltenen Figuren sind gleichsam wie zwei Gewichte zu seiten des Zeus angeordnet, um die mächtig aufragende Figur am Boden zu verankern. Mit ihnen bildet der Körper des Zeus ein gleichschenkliges Dreieck, dessen Seiten geöffnet und zerrissen erscheinen, so daß nur seine Füllung mit Leibern vorhanden ist.

Rechts von Athena liegt der Fall gerade umgekehrt: Hier bildet die Göttin zusammen mit der schräg heranfliegenden Nikefigur und der aus der Erde auftauchenden Ge ebenfalls ein Dreieck. Doch sind bei diesem die Seiten betont durch die nach oben konvergierenden Achsen von Athena und Nike, und das Innere besteht aus ruhiger Fläche.

Faßt man nun die beiden Hauptgiganten, Alkyoneus und Porphyrion, ins Auge, in ihrer Schrägstellung zu Seiten des freien Intervalls in der Mitte der ganzen Komposition, so entwickeln sich anschließend nach rechts und links die beiden Dreiecksgruppen in überraschend klarem Aufbau, mit deutlicher Antithese. Die beiden Dreiecke, das schwere, mit Körpern gefüllte links und die struktive Körperarchitektur rechts halten sich gut die Wage.

Mit genialem kompositorischem Geschick aber ist in jeglicher Gruppierung den beiden Göttern der Hauptakzent gegeben: Zeus als Mitte des äußeren Dreiecks und als schwergewichtige Seite der Fünfecksgruppe, die beide durch die Figur des rechten knieenden Giganten ineinander geschoben und verklammert sind. Athena bildet einerseits die rechte Seite und den Hauptbestandteil der trapezförmigen Kampfgruppe; mit dieser vereinigt sie andererseits das von rechts herangeschobene Dreieck von Figuren als dessen linke Seite.

So sehen wir, wie durch ein kompliziertes und durchdachtes System von Entsprechungen und Gegensätzlichkeiten in Massen und Linien eine große, geschlossene Komposition aufgeführt ist. Es ist die erste und die einzige des ganzen Altarfrieses.

Unter den nackten Torsen nimmt der des Zeus die erste Stelle ein (Z. 38). Der Oberkörper ist in seiner ganzen Pracht frei in die Fläche gelegt, als Folie dient der hinter ihm gebreitete Mantel. Der so großzügig und offen entwickelte Torso erscheint wie in unerhörter Anspannung. Jeder Muskel ist in stark übersteigertem Maße bis zum Zerreißen angestrengt. Doch ist die Oberfläche keineswegs schwülstig, sondern vielmehr von eiserner Festigkeit und Muskelhärte. Die ganze Durchmodellierung, die gleichsam aus einem Nebeneinandersetzen von Muskelknollen besteht, ist von äußerster Schärfe, Klarheit, ja Härte. Die beiden Brustmuskeln sind als einheitliche, geschlossene Komplexe gegeben und scharf gegeneinander wie auch gegen die darunter folgende Partie abgegrenzt. Es entsteht so in der Mitte, etwa über dem Ende des Brustbeines, eine Vertiefung in Form eines sphärischen Vierecks, eine Bildung in der Aktmodellierung, die wir bei diesem Meister des öfteren finden werden und als für ihn charakteristisch ansehen müssen. Sie ist das einfache Ergebnis seiner ebenso kräftigen wie scharfen Durcharbeitung des Körpers. Am Zeustorso finden wir sie seitlich und etwas oberhalb vom Nabel wieder. In der Partie zwischen den Brustmuskeln und dem Nabel ist die Aufstellung durch die geraden Bauchmuskeln und die Sägemuskeln an den Seiten mit einer fast lehrhaften Deutlichkeit dargelegt. Der Unterleib ist als größere, ruhige Fläche behandelt, durch die Anspannung der Muskeln von metallener Festigkeit. Auch die seitlichen Partieen über den Beckenknochen sind verhältnismäßig einfach, aber fest und hart modelliert, die klare Führung der Leistenlinie von steinerner Monumentalität.

Die Schultern und Achseln sind nicht besonders betont, wie etwa bei andern Figuren in ähnlicher Bewegung (dem Hekate-Gegner (Taf. 17, 2)), sondern von derselben straff-harten Bildung, wie die anderen Körperteile. Der Nabel ist verhältnismäßig weich eingetieft, mit darübergezogenem Häutchen. Adern sind am Unterleib und über den Sägemuskeln sparsam wiedergegeben.

Der Torso des vom Blitz getroffenen Giganten links von Zeus ist seiner geringeren Bedeutung nach flüchtiger modelliert, doch mit derselben klaren Oberflächenaufteilung. Seiner Profilstellung gemäß sind die Sägemuskeln deutlich wiedergegeben, am rechten Glutäus findet sich eine ganz ähnlich eingesenkte, ja eingekniffene Stelle, wie wir sie beim Zeus mit sphärischer Umgrenzung festgestellt hatten.

Der rechts von Zeus niedergesunkene Gigant ist in seiner Körpermodellierung diesem sehr ähnlich, weit besser und charakteristischer als sein Gegenstück links. Die Struktur des Oberkörpers freilich, besonders der linken Brust und Schulterpartie, ist verunglückt. Die Herausarbeitung des Motivs des nach der rechten Schulter herübergreifenden linken Armes, die dadurch bedingte Herausdrehung

der linken Schulter ist dem Künstler nicht im mindesten gelungen; hier zeigt es sich deutlich, wie er es mit großem Geschick versteht, in der Fläche, im Relief zu arbeiten, mit großen freien Konturen; wie aber die Aufgabe, räumliche Bewegungen darzustellen, an der Grenze seines Könnens liegt. So ist hier die linke Schulter viel zu stark in die Fläche gedrückt, es entsteht ein verzogener, matter Kontur an der linken Körperseite und ein unharmonisches Verhältnis zwischen der Brust über dem geknickten Arm und der Bauchpartie darunter. Diese ist in der gleichen Weise wie bei Zeus durchgebildet: rechts und links über dem Nabel je eine eingetiefte »Muskelgrube«, der Unterleib glatt und hart, der Nabel einigermaßen weich und tief eingesenkt mit einem Häutchen darüber; die Sägemuskeln traten wohl ursprünglich stärker hervor, da sie jetzt stark korrodiert sind. Die klare Führung der Beckenlinie ist der des Zeus aufs nächste verwandt, ebenso die beiden in gleichem Schwung mit ihr gezogenen, unmittelbar über der Scham horizontal laufenden Ritzlinien, die beim Zeus genau so wiederkehren. Trefflich modelliert ist auch der Hals in seiner weit zurückgenommenen Haltung.

Weit größer und mächtiger als die Körper seiner beiden Brüder ist der des Giganten Porphyrion als eines dem Zeus ebenbürtigen Gegners (Z. 40). Dieser prachtvolle Rückenakt gehört zu den besten Bildungen des ganzen Frieses. Er ist mehr als Ganzes, und darum großzügiger und weniger differenziert gesehen als der Zeustorso mit seiner fast aufdringlichen Interpretation jedes einzelnen Muskels. Auch mag die von Natur größere und ruhigere Aufteilung eines Rückenaktes gegenüber Brust und Bauch mitsprechen. So ist der Rücken von den Schultern bis zu den Hüften großflächig und klar gegliedert, fest und tief die Mittellinie in kräftiger Schwingung durchgezogen. Zu ihr läuft in der Taille von den Seiten her eine Einsenkung, die den Oberkörper gegen die Glutäen absetzt. Hier finden sich in der Kreuzgegend zu beiden Seiten der Mittelfurche die eingetieften, sphärischen Vierecke, wie wir sie von den vorher behandelten Figuren kennen, und wie wir sie in noch ausgesprochenerem Maße an den Seiten der beiden Glutäen dieses Giganten wiederfinden. Diese sind überaus kraftvoll gebildet und bestehen aus je einem mächtigen Muskelballen, über den sich dann nach den Hüften zu ein zweiter legt. — Der Hals ist wenig modelliert und von breiter, eckiger Form, Ausdruck einer stiernackigen Kraft.

Diesen machtvollen, die Natur übersteigernden Leibern der Zeusgruppe und ihrer physischen Pracht scheint der Athenagegner fern zu stehen (Z. 41, Taf. 23). Von der unerhörten seelischen Ausdruckskraft des Kopfes strömt etwas auf den Körper über und erhebt die ganze Gestalt in eine höhere, geistige Sphäre. Doch ist die künstlerisch-formale Behandlung der Figur der der Zeusgruppe im Innersten verwandt.

Der Körper des Athena-Giganten ist vor allem auf den Gegensatz von Leib und Brust aufgebaut. Jene ist breit und flächig entwickelt und wirkt mit ihren jäh zurückfliehenden Seiten und der scharfen Absetzung nach unten kastenförmig. Sie ist in ihrer Oberfläche in vier gleichmäßige Quadrate aufgeteilt, von denen besonders die beiden unteren eine differenzierte Modellierung erfahren. Dann folgt die tief und schmerzvoll eingezogene Bauchpartie, die vor allem den Außenkonturen des Körpers einen wirksamen Kontrastreichtum verschafft. Im einzelnen finden sich starke Entsprechungen mit den Figuren der Zeusgruppe, so in der Bildung des Nabels, der Bauchdecke, der Leistenlinie und der beiden tiefen, scharfumgrenzten »Muskelgruben« zu beiden Seiten des Nabels. Die Ansätze und die Durchführung der einzelnen Glieder sind straff und hager, so an der rechten Schulter und dem von dort aufsteigenden Arm. Das rechte in Verkürzung gesehene Bein, an dem Ober- und Unterschenkel fest aneinander gepreßt sind, ist mit großer Sorgfalt studiert und wiedergegeben, ebenso die starke Muskelballung unter der Scham, die schwierige Haltung des Fußes. Auch die Halspartie weist eine sehr genaue und tiefe Durcharbeitung auf.

Die unerhört plastische Durchbildung, die vor allem auf der Gegensätzlichkeit des vorgebauten Brustkastens und des zurückgenommenen Leibes beruht, schafft diesem Körper zusammen mit den wirkungsvollen Bewegungen der Glieder sein eigenes Pathos, das freilich im Kopf erst seinen letzten und höchsten Ausdruck findet.

Von den Köpfen der übrigen Gestalten ist leider allzu wenig erhalten. Das dem Giganten links von Zeus zugeordnete Bruchstück eines Gesichtes ist in seiner Ansetzung nicht gesichert. Seine breite, flache Formgebung verrät weder einen besonderen Stil noch Ausdruck. Von dem Kopf seines Gegenstückes ist das Gesicht abgespalten; vom Haar sind Reste erhalten. Es scheint, soweit es das Gesicht rahmend umschließt, weich und breit behandelt zu sein, nach hinten dem Grunde zu mehr flüchtig und en bloc. Oben ist ein Scheitel zu erkennen, von dem nach den Seiten hin sich großgeschwungene Lockenwellen.

Als einziger Kopf dieser Gruppe ist der des Zeusgegners unversehrt (Z. 40). In seinen breiten, massigen Formen scheint er, wie der ganze Körper, auf dekorative Wirkung und Fernsicht berechnet zu sein. Als Profilkopf ist bei ihm nur die vordere, linke Seite des Gesichtes bearbeitet; die rechte geht stumpf in den Hintergrund über, nicht einmal das Auge ist ausgeführt. An der linken sind Wange, Schläfe, Stirn als weiche Modellierungen, das Auge als großer, nicht tief eingesenkter Komplex gegeben; die Nase ist breit und kurz, in starke Falten zusammengezogen, die Form der Bartlocken kurz, dick, gedreht, das Ohr kräftig und fleischig als Spitzohr gebildet. Die Haare sind als eine bewegte, gebundene Masse langhin sich windender Strähnen behandelt, die im Nacken, kräftig unterschnitten, geschlossen herabhängt.

Ein glückliches Geschick überlieferte uns in dieser Gruppe einen der ausdrucksvollsten Köpfe des ganzen Frieses, in untadeliger Erhaltung. Kopf und Gesicht des Athena-Giganten bilden sowohl in technisch-formaler Hinsicht wie im seelischen Ausdruck einen Höhepunkt des ganzen Altarwerkes und der späthellenistischen Epoche überhaupt (Taf. 24). Hier soll nur auf die formalen Gesichtspunkte eingegangen werden, um die Meisterschaft und Eigenart dieses Künstlers zu veranschaulichen.

Schon der Hals ist weit unterschnitten und vom Reliefgrund gelöst, von tiefer Durcharbeitung im einzelnen. Das Gesicht ist dann mit allen Mitteln der Technik, tiefen Bohrungen, Durchbrechungen und Höhlungen des Steines zu seinem emphatisch-schmerzlichen Ausdruck gesteigert. Die untere bartlose Partie ist stark vorspringend, hager und knapp gebildet, der Mund geöffnet, die Nase lang und hoch hinaufgeführt, nach den Seiten in schmerzvollen Falten in die Wangen übergeleitet. — Die Augenpartie ist von unerhört plastischer Bildung. Mit metallener Schärfe sind die Augäpfel herausgearbeitet und leicht nach innen gedreht, so daß sie wie rollende Kugeln freiliegen. Das obere Lid ist tief unterschnitten und legt sich als besonderes, plastisches Glied über das Auge, während das untere Lid kragenartig hinaufgeführt ist. So sitzt jedes Auge mit seinen beiden Lidern als plastisch-runder Körper in der tiefen Augenhöhle, die besonders nach den Innenwinkeln zu tief eingesenkt ist. Auch nach den Außenwinkeln hin ist die Höhlung noch einmal tief eingeschnitten und mündet mit zwei kurzen, aber markanten Fältchen nach außen. Die Augenbrauen sind nicht dickwulstig, sondern eher knapp gebildet und verlaufen mit wahrhaft barockem Schwung. Die Stirn ist über den Innenwinkeln der Augen, zu zwei übersteigerten Auswüchsen vorgetrieben, die gleichsam die Quellpunkte der Brauenlinien sind. Darüber ist sie durch zwei einfache, aber energische horizontale Wellenlinien gegliedert.

Unübertroffen und einzigartig ist die Bildung der Haare. Ihr Ansatz über der Stirn ist nicht sehr geschickt, mit groben kleinen Bohrlinien und war gewiß von der Hand der Athena überdeckt. An der linken Gesichtsseite aber ist die Haarmasse in völlig freigearbeitete Lockenwindungen aufgelöst. Eine so starke Zersetzung und Durchbrechung des Steines, aus dem die teils in lockerenWindungen, teils in knittrig-brüchigen Linien gezogenen Locken herausgearbeitet sind, findet sich am Fries nicht wieder. Zudem sind die einzelnen Haarsträhnen in ihrer rundlich-plastischen Form in Längsrichtung von Rillen tief durchzogen und aufgelockert. So scheint diese Haarpartie und das Gesicht von einem völlig veränderten Formgefühl erfüllt zu sein und an einen spätgotischen Johannes zu erinnern.

Vom Kopf der Athena ist die rechte Gesichtsseite nach dem Grund hin erhalten. Die Wangen und Augenpartie war, so weit sich erkennen läßt, wenig durchgearbeitet und flach; doch wird sie von vorn kaum sichtbar gewesen sein. Das Ohr führt tief in den Kopf hinein und zeigt eine zersetzte, unmateriell gebildete Muschel, ähnlich der des Athena-Giganten. Die Haare sind in eine geschlossene Masse zu-

sammengenommen, durchzogen von tiefen Rillen- und Kanälen, die in der Bewegungsrichtung der ganzen Masse laufen. So erscheinen sie gleichsam als eine Zusammenfassung der einzeln gearbeiteten und in sich gefurchten Locken des Alkyoneus. An deren gesondertes Eigenleben erinnert stark die eine lange Locke, die vom Hinterhaupt der Athena kommend, sich auf die Schulter legt.

Der mächtige Kopf der Ge ist im unteren Teil zerstört (Z. 43); das Obergesicht ist gut erhalten. Auf dem breiten, festen Hals sitzt das schwere, rundliche Untergesicht, dessen Kontur noch zu erkennen ist. Die Augen sind nicht besonders tief eingesenkt. Auffallend ist die klare Freilegung des Augapfels und seine metallen-feste Umschließung mit Ober- und Unterlid, die besonders am linken Auge ausgeprägt ist. — Der Nasenansatz steht hoch über den Innenwinkeln der Augen, die Brauen sind darüber zu zwei Buckeln zusammengezogen. Die Gesamtanlage also ähnlich wie bei dem Athenagegner.

Die Haare sind in reicher Fülle gegeben, weicher und breiter als am Kopf der Athena und ihres Gegners, aber in der Art der Behandlung ganz entsprechend: lange, kräftige Locken, die der Länge nach gerillt und schraubenförmig gedreht sind. Die Enden sind zum Teil an den Reliefgrund gelegt, wobei der Eindruck des leichten Flatterns freilich durch die Schwere und Gebundenheit der Wiedergabe kaum aufkommen kann. Sehr charakteristisch ist die mehr knittrige, als weich-geschwungene Führung einiger Locken, z. B. der unterhalb des rechten Auges an der Wange befindlichen. An den Kopf des Zeusgiganten erinnert die ebenso grob und massig in den Reliefgrund übergeleitete Hinterhauptspartie und die beiden dicken, kurzen, lebhaft unter dem Stirnreif hervorquellenden Locken vor dem Grund.

An gewandeten Figuren kommt außer den drei weiblichen nur die des Zeus in Betracht. Gerade hier wirkt das Gewand besonders stark in dem Gesamteindruck, als machtvolle Begleitmusik des herrlichen Körpers. Hinter Hals und Schultern nur glatt und zurückhaltend angelegt, breitet es sich an der rechten Körperseite weit und flach aus, stürzt auf den rechten Oberschenkel nieder und wendet sich mit jäher Biegung, um sich quer über die Oberschenkel zu legen und den Oberkörper zu rahmen. Dient es so in der oberen Partie der Betonung und Hervorhebung des frei entwickelten Torso, so gewinnt es am Unterkörper ganz andere eigene Wirksamkeit und Bedeutung. Die Grenze bildet der den nackten Körper gegen das Gewand absetzende, querlaufende Mantelsaum, in seiner Führung trefflich differenziert, indem die linke Hälfte gleichsam vom Sturz auf den Schenkel zerschmettert in viele Horizontalfältchen zergliedert ist, die rechte dagegen nach einer Umschlagung des Saumes größer und einfacher gefaltet auf dem rechten Bein aufliegt. So gewinnt diese wichtige Gewandpartie durch ihre S-förmige Schwingung in der Horizontalen ein reiches Leben.

In der Mitte etwa dieses wagrechten Mantelbausches, da, wo der Saum zu seiner oberen Begrenzung gewendet ist, brechen unter ihm tiefe Faltenzüge hervor, die klar und straff an der Innenseite des linken Beines entlang geführt sind: Als eine im Gegensinn leicht geschwungene Fortsetzung des rechten Oberkörperkonturs betonen sie wirksam die diagonale Richtung des Körpers. Von dem rechten vorgesetzten Oberschenkel fließen die Falten in reich bewegten, mächtigen Wellenlinien abwärts, drei tiefe, breite Rundtäler und entsprechend drei hoch hervortretende, stark geschwungene Faltenkämme, die am unteren Ende weich umschlagen. Mit diesen beiden Partien, den engen, tiefen, herabschießenden Falten und den breit-gewellten, ist das Gewand mit klarer, dekorativer Großzügigkeit gegliedert. - Von der linken Schulter fiel das Mantelende als feste Begrenzung dieser Körperseite herab. Die drei am Reliefgrund auslaufenden Falten, links über der Schulter des knieenden Giganten, sind mit großer Schlichtheit und Wärme angelegt.

Diese Drapierung des mächtigen Körpers mit einem einzigen großen Gewandstück gehört zu den künstlerischen Höhepunkten des ganzen Frieses. Die Sicherheit und Schlichtheit, mit der es dem nackten Körper untergeordnet ist, die Größe und Kraft, die es am Unterkörper entfaltet, sprechen für die hervorragende dekorative Begabung des Künstlers!

Bei der Zeusfigur stehen Gewand und Körper gleichsam getrennt, je mit eigener Berechtigung als die beiden Hauptfaktoren dieser Gestalt nebeneinander. Bei Athena sind beide ganz anders zu einer Einheit verschmolzen, der Körper tritt durch das Gewand hindurch und dieses verstärkt seine Be-

wegungen. Seine Selbständigkeit ist geringer, seine Bewegtheit weniger großartig und machtvoll. Die Differenziertheit der ganzen Gruppe teilt sich auch dem Gewand mit. Der hochgegürtete Peplos ist mit einem bis auf die Oberschenkel herabreichenden Überschlag versehen. Dieser ist auf der Brust wie unter der Gürtung mit ganz individuellen, feinen Falten belebt; nach unten hin finden sich freiere, einfachere Partieen, der Saum ist stellenweise tief unterschnitten und plastisch herausgearbeitet. Besonders die auf dem Körper gelagerten Stellen wirken durch ihre Ruhe und Glätte. Vom Schoß her strömen unter dem Überfall hervor straffe, gradlinige Falten, die ganz wie beim Zeus die Innenseite des gestreckten Beines begleiten; nur sind sie weiter gestellt, schmäler und schärfer. Auch die vom linken Knie entfalteten, scharfen Grate und weiten Täler sind knapper, klarer, helltönender, als die tiefen, malerischen Wellen des Zeus-Gewandes. Das linke vorgesetzte Bein ist wie eingewickelt in den Stoff, der an seiner Außenseite in leichten Falten spielt.



Abb. 17

Wenn auch mit der Veränderung des Motivs die Beziehungen von Körper und Gewand andere werden mußten, so zeigt sich doch in der Durchdringung beider ein hohes dekoratives Können, indem ohne Hervorhebung von Detail, ohne besondere Charakterisierung des Stoffes, ohne Betonung einzelner Stellen mit dekorativem Pathos die Figur als Ganzes und ihre Einordnung in einen größeren Zusammenhang im Auge behalten wird.

Der Peplos der Ge ist einfach und ruhig über ihre Brust gelegt und von untergeordneter Bedeutung.

Bei Nike (Z. 43) ist das linke Bein von flatterndem Gewand umgeben und erinnert an die entsprechende Partie der Athena. Der Stoff läßt in ganz ähnlicher Weise und noch verstärktem Maße Unterschenkel, Kniescheibe und Oberschenkel hervortreten und ist an der Seite in weichen dekorativbewegten Falten in die Fläche gelegt.

Die Einzelheiten dieser Gruppe, wie der Blitz, von dem der Gigant des Zeus getroffen ist, die Ägis des Zeus und der Athena, die Schlangen und besonders ihre Köpfe, das mächtige Flügelpaar des Alkyoneus, sind mit großer Sorgfalt und in kräftig-plastischer Bildung gegeben. Doch treten sie weder in inhaltlicher, noch in formaler Hinsicht über ihre Bedeutung hinaus in den Vordergrund.

Von dem Zeus-Giganten wird mit der vorgestreckten Linken ein Fell geschwungen. Seine Wiedergabe zeigt große, flockig und frei hingesetzte Zotteln. Zum Vergleich bietet sich mit der links neben dem Körper herabhängenden Tatze der Rest eines in ganz entsprechender Weise links über dem

Schild des niedergeblitzten Giganten befindlichen Felles. Der Unterschied fällt in die Augen in der kleinlichen und harten Art, mit der hier das Fell zu charakterisieren versucht ist, indem zahlreiche kleine, halbmondförmige Vertiefungen wie mit dem Fingernagel hineingedrückt erscheinen.

Sofern die Geringfügigkeit dieses Fragmentes einen Schluß zuläßt, möchte man gern in diesem äußeren Unterschied einen tieferen sehen, und dieses Stück als jenseits der Grenze unseres Meisters gelegen betrachten.

Bis zum Ende dieses Friesstreifens an der NO-Ecke dehnt sich ein Raum für etwa 3 Platten. Er ist gefüllt mit den Fragmenten eines Gespannes, das vermutlich von Ares gelenkt wurde (Z. 44, Abb. 17). Den einzig festen Anhaltspunkt bietet die mittlere Platte mit den beiden Pferden. Sie ist von hoher künstlerischer Qualität, ohne doch deutlich greifbare Stileigentümlichkeiten aufzuweisen.

Das vordere Pferd ist kurz und gedrungen, von kräftiger Modellierung. Besonders die hintere Partie ist im Vergleich mit der des ersten Pferdes vom Helios-Gespann und seiner falschen, verschobenen Perspektive von trefflicher plastischer Durchbildung. Das linke Hinterbein tritt hier vollkommen frei heraus und ist nach dem Leib zu tief unterschnitten. Auch der Nacken dieses Pferdes ist frei herausgearbeitet, der Kopf des zweiten verschwindet dahinter mit guter perspektivischer Wirkung. Eben dieser Kopf ist in seinen Einzelheiten von ausgezeichneter Wiedergabe: der Knochenvorsprung über dem Auge, die Einsenkung daneben, die flache glatte Backe! Die Mähne setzt weich an und fließt mit lockeren, freien Zotteln, die lebhaft bewegt mit tiefen Bohrungen herausgeholt sind, den Nacken hinunter. Am hinteren Pferdekopf flattern über der Stirn und hinter dem Ohr ein paar wilde Locken empor, die mit denen am Haupt des Zeusgegners verglichen werden können.

Man wird durch Einzeluntersuchung zu keinem festen Ergebnis kommen, da durch den schlechten Erhaltungszustand und die thematische Verschiedenheit zu wenig Vergleichspunkte geboten sind. Immerhin spricht das Vorhandene und seine Formgebung nicht gegen eine Einordnung in das Werk dieses Meisters. Wenn wir dieses in seiner Gesamtheit auf seine künstlerische Eigenart hin betrachten, so bildet nach wie vor deren Hauptfaktor die Komposition[1]).

Der große kompositionelle Zusammenschluß dieser zahlreichen Figuren in einem breit hingestreckten Streifen war keineswegs durch bestimmte Bedingungen und Gründe äußerer Natur diesem Künstler näher gelegt, als seinen Mitarbeitern an anderen Abschnitten. Er erwuchs vielmehr aus dem ordnenden, klärenden, mit Gestalten komponierenden Formgefühl dieses Meisters. Bei allem Sinn für das Plastische im einzelnen — wobei man vielleicht auch an das Ares-Gespann denken darf — wahrt er doch streng die Fläche im Großen, geht auf ihre dekorative Füllung aus. Dabei steigert er sich zu edlem, schwerklingendem Pathos, in Körper und Gewand des Zeus, im Kopf der Ge, zu höchstem seelischen Ausdruck im Kopf des Alkyoneus, beherrscht die Technik in unübertrefflichem Maße, und kennt doch die Bescheidenheit eines schlichtbewegten Gewandstückes. Er sammelt in sich die Eigenschaften, die die andern einzeln besitzen und ist als gesamte Persönlichkeit wohl der größte Meister des ganzen Frieses zu nennen[2]).

[1]) Andererseits ließe sich auch eine nähere Beziehung zu dem folgenden Meister der Aphrodite aufstellen. Die stilistische Beschaffenheit würde sie nicht ausschließen, die Umklammerung einer Ecke mit dem Abschnitt eines Meisters haben wir schon einmal gefunden, die Aufteilung des anschließenden Ostendes der Nordseite würde ebenfalls dafür sprechen (s. Schlußkapitel).

[2]) Daß innerhalb dieses Abschnittes zwischen den engeren Gruppen von Zeus und Athena stilistische Unterschiede bestehen, ist von Winnefeld (Text S. 122) mit Recht hervorgehoben worden. Doch wird man sie nicht, wie er meint, bis in alle Einzelheiten verfolgen können. Vielmehr treten sie nur in bestimmten Grenzen auf. Vor allem ist die Verschiedenheit der Haarbehandlung der beiden Giganten rechts von Zeus gegenüber dem Athenagegner, der Athena selbst und der Ge deutlich. Dort ist das Haar als malerisch-weiche, geschlossene Masse gesehen, sind die einzelnen Locken nicht allzu lang, sondern breit und voll angelegt. Hier dagegen ist das Haar aufgelöst in einzelne Strähnen von besonderer Länge und Form. Diese findet sich an allen drei Köpfen der rechten Gruppe ganz gleichmäßig wieder: die Locken sind nicht eigentlich rundlich, sondern mehr von platter, flacher Bildung. Sie sind von lang durchlaufenden Rillen belebt, die wiederum nicht rund, sondern von viereckigem Querschnitt sind. Endlich sind sie mit großer Konsequenz lang und spitz bis zu ihrem Ende ausgezogen. So entsteht jenes drahtartige Geranke, wie es am Alkyoneus-Kopf auf die Spitze getrieben und der metallharten Bildung des Gesichtes verwandt ist.

Gegenüber diesem Unterschied aber steht die gleichartige Behandlung der Körper, wie sie oben schon betont ist. Weder der Körper der Athena mit dem vollen rechten Arm und der breiten Brust, noch die mächtigen Formen der Erdgöttin weisen etwas

MEISTER DER APHRODITE

Die erste Figur an der Ostecke der Nordseite ist von so hoher weiblicher Schönheit, daß sie aus diesem Grunde und wegen ihrer inhaltlichen Beziehungen als Aphrodite angesprochen werden darf (Z. 45, Taf. 25). Ihr Reiz liegt in der intimen Art, mit der die Beziehungen von Gewand und Körper verfolgt und dargelegt werden. Damit scheidet sich ihr Stil völlig von dem repräsentativ-dekorativen des vorhergehenden Meisters, und ein Blick auf die Gewandfiguren der Athenagruppe lehrt, daß wir es bei der unsrigen mit einer anderen Künstlerhand zu tun haben.

Von der Gestalt ist der ganze Körper einigermaßen erhalten; es fehlen: Kopf, Unterarme und rechter Fuß. Wie jede Bewegung im einzelnen, so zeichnet sich auch das Gesamtmotiv durch einen weichen Wohlklang in der Ordnung der Massen und Linien aus. Die zarte Biegung des Rückenkonturs bietet einen festen Abschluß nach der Ecke, und die Figur öffnet sich nach dem vor ihr liegenden Friesstreifen hin. Sie ist ganz im Profil gegeben, Oberkörper, Schulter- und Brustpartie von oben gesehen, das linke Bein gehoben und an den Reliefgrund gelegt. So entsteht eine Mannigfaltigkeit der Ansichten und plastischen Wirkungen, wie sie keine andere der weiblichen Profilfiguren aufzuweisen hat.

Prachtvoll tritt die rechte Schulter als einzige unbekleidete Körperpartie aus dem Gewand heraus und ist als weiches, volles Fleisch gegen den Stoff abgesetzt. Die Brüste werden zwischen den beiden vorgestreckten Armen leicht zusammengepreßt und drängen unter dem darübergespannten Chiton hervor; dazwischen legt sich das feine Schwertband. Das blühende Leben dieser zarten und reichen Partie erscheint wie mit der Sinnenfreudigkeit eines ionischen Künstlers gesehen. An Wärme und Belebung des Stofflichen in der künstlerischen Wiedergabe kommt nur die Kybele-Figur der unsrigen gleich; doch geht dort ein großer, monumentaler Zug durch das Ganze, während hier eine stille Zurückhaltung vorwiegt. Im Rücken ist das Gewand oben mit drei flächigen Falten belebt gegenüber der glatten, freien Halspartie. Dicht unter der Brust gürtet ein dünner Strick den Chiton, hoch über den Hüften sitzend. Von dort fällt in weichen, maßvollen Falten der Kolpos bis auf die Oberschenkel. Die mehrfach übereinander liegende, dicke Stoffmasse ist von ganz zarten Faltenrinnen überrieselt. Zwischen ihren Strömen liegen freie Flächen, die in leichter Modellierung die Schwellungen des Körpers durchscheinen lassen. So hört man gleichsam das Leben und die Regungen des Leibes gedämpft, aber deutlich durch den dichten Vorhang des doppelten Gewandes klingen.

Ist der Kolpos an seiner Oberfläche nur ganz zurückhaltend bearbeitet mit zarten Rinnen, Flächenverschiebungen, kleinen Strömen eingetiefter Falten, und sein unterer Rand schlicht und anspruchslos, aber ungemein weich und stofflich gegeben, so gewinnt das Gewand am Unterkörper ein kräftigeres, selbständiges Leben. Der rechte Oberschenkel tritt massig und in voller Breite unter dem Gewand hervor, das über ihm nur schwach mit einigen, zu kleinen Strömen zusammengefaßten Faltenrinnen belebt ist, zwischen denen flache Streifen des Stoffes sich glatt an den Körper anlegen. An der Unterseite der beiden Schenkel setzen dann tiefere Falten ein, die, soweit sie vom linken Bein herkommen, bis zum unteren Chitonrand erhalten sind. Die vom rechten Schenkel herabströmenden sind kräftiger, reicher durchgebildet, die weichen Faltengrate mit vielfachen Rillen belebt. Der Faltenstrom zwischen den Beinen ist differenzierter, weniger plastisch und sammelt sich erst im unteren Drittel zu größeren, erhabenen Kämmen und breiten, tiefen Tälern, die in eigentümlich weichlappiger Form am Saum auslaufen.

von der metallenen Harte auf, die Winnefeld in allen Einzelheiten jener Gruppe zu spüren glaubt. Daß der Torso des Alkyoneus nicht nur in der barocken Übersteigerung seiner Formen, sondern auch in Einzelheiten wie dem eingetieften, sphärisch begrenzten Rhombus über dem Brustbein und den eingekniffenen Vertiefungen zu beiden Seiten des Nabels mit den Leibern der Zeusgruppe eng verwandt ist, wurde schon dargelegt.

Vielleicht dürfen wir auch für diesen Abschnitt die Beteiligung zweier Künstler annehmen und für ihn eine jener doppelten Künstlerinschriften beanspruchen (s. A. v. Perg. Text-Bd. VIII, S. 56 ff.). Weiter wird sich der Anteil jedes Meisters kaum festlegen lassen. Doch hat entweder der eine von ihnen eine überragende Stellung eingenommen oder sie müssen beide weitgehend verwandt gewesen sein, da sonst die vorhandene Einheit der Formen und der Komposition gesprengt wäre.

So geben Komposition und Einzelbildung dieser Figur einen deutlichen Begriff von dem Stil ihres Künstlers. Sein ausgeprägter Sinn für plastische Gestaltung und für das reiche Leben der einzelnen Stoffe findet ein Gegengewicht in dem starken Gefühl für stille, zurückhaltende Formgebung. Diese wird erreicht durch eine zarte Modellierung des Körpers und die oft nur andeutende Belebung des Gewandes. Die ruhige Schwingung des Rückenkonturs fand vielleicht ihre Antwort in der Führung des Schildrandes am Reliefgrund, so daß die Figur in ein klares Oval hineinkomponiert war.

Von den beiden gefallenen Giganten vor Aphrodite sind die Oberkörper aus dem Reliefgrund hervorkommend übereinander geschichtet. Die Bildung der Einzelheiten ist ziemlich flüchtig und konventionell. So der Körper des rücklings Gestürzten mit seinem flauen Kontur am Reliefgrund; auch sein Kopf ist glatt und leer, ohne Leben; die Haarbehandlung ist bei beiden Giganten die gleiche. Man darf wohl, wie auch an anderen Stellen, für derartige Staffagefiguren die Ausführung durch geringere künstlerische Kräfte annehmen.

Als nächste größere Figur folgt auf der vierten Platte von der Ecke ein schlangenbeiniger Gigant (Z. 46). Der Körper balanziert auf den hochgereckten schuppigen Schenkeln und ist breit in Vorderansicht entwickelt. Der Kopf ist fast ins Profil gewendet und trefflich zwischen die Bogenlinien der weitgespannten Flügel gesetzt. Die ganze Gestalt ist durch diese flach am Hintergrund entwickelten Flügel und den ins Breite gehenden Torso stark an die Fläche gebunden. Die Brust ist nicht sehr stark und ins einzelne gehend, aber klar und wirksam durchmodelliert. Gegenüber ihren großen, ruhigen Komplexen wirkt der Leib bewegter. Bei ihm sind über dem Nabel wie zu seinen beiden Seiten flache, breite Einsenkungen angelegt, der Muskel über den beiden Hüftknochen ist kräftig gebildet und die Leistenlinie betont. Der Nabel erscheint knapp und kreisrund, doch setzt hier stärkere Korrosion ein. Der Unterleib ist durch das Fehlen des angesetzten Stückes zerstört.

Prachtvoll ist die Bildung und das Leben des Kopfes (Taf. 26). Der stille, heroische Adel im Gesichtsausdruck zeugt von der hohen Empfindsamkeit des Künstlers! Über den breiten festen Wangen sind die Augen nicht sehr tief eingesenkt; Nase, Mund und Kinn sind kräftig und schlicht gebildet. Auch die Stirn ist klar und fest modelliert, mit zwei mäßigen Vorwölbungen über den Innenwinkeln der Augen. Um so stärker wirkt das lebhafte tiefgefurchte Haar über Stirn und Wangen, von dem einzelne rundlich-freie Locken sich lösen. Neben der ruhigen Bildung von Wange und Hals bietet die weich und malerisch bewegte Haarmasse einen trefflichen Gegensatz.

Die hohe seelische Stimmung, die aus diesem Kopfe spricht, erscheint wie ein Nachklang der großen beseelten Köpfe des vierten Jahrhunderts. Die schlichte Zurückhaltung und die sichere Beherrschung in der formalen Behandlung ist es, die ihn und damit die ganze Figur der Aphrodite nahestellt. Beide dürften aus derselben Künstlerhand hervorgegangen sein, die mit zarter und weiser Mäßigung ihre Formen bildete.

Das folgende hier angeordnete Fragment eines großen, langbekleideten weiblichen Körpers ist ohne festen Zusammenhang mit den anderen Platten; inhaltlich ist die matronale, reichbekleidete Gestalt vielleicht als Dione (Z. 47), die Mutter der Aphrodite, anzusprechen. In ihrer stilistischen Beurteilung läßt sich ebenfalls zu keinem festen Urteil kommen, da die Oberfläche fast durchweg zerstört ist. Das Motiv ist klar: die Gestalt schreitet nach rechts hin, den Oberkörper im Dreiviertelprofil, das linke Bein vorgesetzt, das rechte vermutlich straff zurückgestreckt.

Die Behandlung des Gewandes über der Brust ist großzügig, einfach und weich; als Gürtel läuft gleich unter der Brust eine schmale Schnur; der Mantelbausch ist stark korrodiert, über den Unterleib laufen einige nach unten geschwungene Bogenfalten, so daß diese Partie an die entsprechende bei Leto erinnert. Von der reicheren Belebung des Gewandes zwischen den Beinen zeugt nur ein Ausschnitt mit straffer, gradliniger Faltengebung. Aus diesen spärlichen Resten einen bestimmten Stilcharakter herauszulesen, ist unmöglich. Doch besteht stilistisch kein Hindernis, diese Figur der Aphrodite und ihrer Stilgruppe beizugliedern.

Die ganze nächste Abfolge von Platten, fast bis zur Mitte dieser Altarseite ist durchgehend so zerstört, daß ihre stilistische Zusammenfassung nicht endgültig vorzunehmen ist (Z. 48—56). Erst

mit der großen Gestalt der Nyx (Z. 57) bekommen wir wieder festen Boden unter die Füße und können, uns von hier zurücktastend, mit Wahrscheinlichkeit gegen Osten hin die Plattenreihe bis zur sog. Parthenos und ihrem Gegner ihr beiordnen. Von dieser Plattengruppe bis zu dem der Aphrodite verwandten Giganten würde dann, mit allem Vorbehalt, ein besonderer Abschnitt mit eigenem Künstler anzunehmen sein.

Auf Dione folgt eine hohe, männliche Gestalt, Kastor genannt (Z. 48). Die Oberfläche ist vom Kopf bis zu den Knieen stark zerstört, die Komposition im Ganzen noch zu erkennen. Der Torso stand klar vertikal vor dem Reliefgrund und zwar in auffallend massiger, rundlicher Form. In dieser säulenartigen Schwere erinnert er an den Axtschwinger hinter dem Stiergiganten (Taf. 7); freilich war die Durchbildung seines Körpers sehr viel schwächer, ja auffallend zurückhaltend, nicht nur im Vergleich zu den mächtigen Formen dort. Die rechte Körperseite war nach dem Grund zu leicht unterschnitten, die linke stieß etwa senkrecht, schwer wie eine Mauer an die Fläche.



Abb. 18

Von dem vorgestreckten linken Unterarm, der den Schild trägt, fällt der Mantel herab und flattert, gleichsam aus der Mitte des Schildinnern strömend, in zwei langen schmalen Zipfeln nach hinten. Diese sind besonders an ihren Enden, wo sie sich mit weichem, freiem, dekorativem Schwung in die Fläche legen, von trefflicher Arbeit. Direkte Beziehungen in der Faltengebung zu dem Gewand der Aphrodite lassen sich nicht nachweisen.

Der Gegner des Kastor, ein zu Boden gesunkener menschlich gebildeter Gigant (zwischen Z. 48—49, Abb. 18), ist durch eine feste Dreieckskomposition mit ihm verbunden. Das linke, im Knie aufgestützte Bein des Gestürzten wirkt als Fortsetzung des in seine Weiche gestemmten Oberschenkels seines Gegners. Sein rechtes, weit abgestrecktes Bein verbindet die eine Seite des Dreiecks mit der gegenüberliegenden Spitze. Der Torso ist merkwürdig breit und flach modelliert und rechtwinklig kastenartig vor den Grund gesetzt. Der obere Teil der Brust, von den Warzen bis zum Hals, ist leer und platt, die Partie darunter bis zum Nabel etwas lebhafter modelliert. Quer über den Nabel zieht sich eine jähe, breite, horizontale Senkung, die mit plötzlicher Absetzung den Thorax vom Unterleib scheidet. Die Leistenlinie ist weich und schwellend, aber verschwommen behandelt, die Beine straff und kräftig.

Eine nähere Verwandtschaft dieses Torso mit dem des Kastor läßt sich kaum nachweisen. Eher jedoch besteht sie mit dem des geflügelten Giganten vor Aphrodite, der ähnlich in die Breite geht und eine Senkung quer unter dem Brustkorb aufweist.

Eine noch festere und originellere Komposition bietet die folgende Gruppe eines Giganten, der mit seinen Schlangenbeinen und beiden Armen seinen Gegner, vielleicht Pollux, gefährlich umschlingt (Z. 49—50). Die beiden Leiber sind eng zusammengenommen — der des Giganten fast ganz zerstört — die beiden Arme des Gottes in gleichmäßiger Winkligkeit in die Fläche gelegt, die des Giganten im Gegensatz dazu fest um den Körper des Gegners geklammert. Die Beine des Pollux spreizen sich in den Oberschenkeln rechtwinklig vom Körper ab, die Unterschenkel sind in flotter Parallelität geführt.

Seine Füße sind in die Schlangenwindungen des Giganten verstrickt, auf denen als zwei mächtigen, gleichmäßigen Ringen die ganze Komposition sich gleichsam rollend bewegt. Der Körper des Gottes ist in seiner ganzen Oberfläche stark abgeplattet und wirkt dadurch vielleicht breiter und flacher als ursprünglich, doch scheint er dem Torso des vorhergehenden, ins Knie gestürzten Giganen nahe zu stehen.

Der Kopf des siegreichen Giganten ist in seiner künstlerischen Formgebung ebenso grob und brutal wie in seinem Ausdruck. Die Stirn ist ungleichmäßig und ungewöhnlich modelliert in ihrer reichen Verschiebung. Die beiden Vorwölbungen über den Augen und die Brauen sind mit einigen wild hineingehauenen Vertiefungen von der oberen Stirnpartie abgesetzt. Die Augen sind tief eingearbeitet, aber ohne jedes eingehende Detail. Der Mund ist von absichtlicher Breite und zeigt ein mächtiges Gebiß. Bart- und Haupthaare umrahmen als wildbewegte Masse von malerischer Wirkung das Gesicht. Die inhaltliche und formale Auffassung dieses Kopfes wird sich nur schwer mit dem Charakter des Aphrodite-Meisters vereinbaren lassen, wie wir ihn in der Gestalt der Göttin und dem auf sie folgenden edlen Jünglingskopf kennengelernt hatten.

Rechts über dem wilden Kopf des beißenden Giganten finden sich Reste der folgenden Figur, die hoch aufgerichtet mit den zurückgenommenen beiden Armen eine keulenartige Waffe schwingt (Z. 51). Doch läßt sich aus den Fragmenten ebenso wenig entnehmen, wie aus der Füllung der unteren Plattenhälfte mit der Schlangenwindung des Gigantenbeines und einem in die Fläche gelegten Schild, beides in ruhiger, konventioneller Arbeit.

Mindestens eine Platte, also mit dem Körper dieses Keulenschwingers, ist verloren. Seinen Gegner werden wir sehen dürfen in der hochaufgerichteten Gestalt, die vom Rücken gegeben und deren Oberkörper und rechtes Bein erhalten ist (Z. 52).

Der Rückenakt ist nur in großen Zügen übersichtlich durchmodelliert. Die oberen beiden Drittel von den Schultern bis in die Kreuzgegend setzen sich scharf ab mit einer ausgeprägten horizontalen Senkung in der Taille. Diese ganze Partie ist auffallend flach und platt gebildet, der Übergang an den Schultern in die Tiefe jäh und rechtwinklig. Der rechte Körperkontur von der Achsel bis zur Hüfte ist flau und verzogen, indem sich die ganze Körpermasse nach rechts hin verschiebt und verbreitert; die Umbiegung nach dem Reliefgrund hin erfolgt sogar in spitzem Winkel. Von einer räumlich-plastischen Wirkung ist nichts zu spüren, indem das Auge nirgends um die körperliche Ausdehnung des Torso herumgeführt wird. Ebenso ist die Bildung der Achsel leer und ausdruckslos. Besser und kräftiger ist dann der Unterkörper durchgearbeitet, im Kreuz mit einer tiefen Einsenkung in Form eines sphärischen Rhombus, darunter als geschlossene, feste Komplexe die beiden Glutäen. Das Bein bildet eine straffe, stämmige Gerade. — Überaus grob und leer ist die Bohrlinie, die lang an der linken Seite des Körpers herunterläuft und diesen von dem herabhängenden Fell trennt.

Auf den beiden anschließenden Platten ist der Kampf eines scheinbar älteren, schlangenbeinigen Giganten mit einer Göttin dargestellt (Z. 53—54). Diese hat ihn an den Haaren zurückgerissen und ist im Begriff, mit der erhobenen Rechten ihm eine Waffe in die Brust zu stoßen.

Von dem Giganten sind Kopf und Arme zerstört, Leib und Schlangenbeine relativ gut erhalten, der Torso ist in Dreiviertelansicht angelegt, die Brust aber merkwürdig verschoben und in die Fläche gebreitet. Die rechte Hälfte der Brust ist gleichsam von dem vorgestreckten Arm mitgezogen, die ganze Körperseite dehnt sich nach rechts hin. An der linken Hälfte ist der Brustmuskel stärker herausgearbeitet, ebenso der zum linken Arm herüberführende Muskel. Die Partie darunter mit den Sägemuskeln ist ganz breit und flächig behandelt, ohne jeden Übergang zum Rücken, wie er hier bei der herausgedrehten Flanke deutlich gemacht sein müßte. Damit erinnert sie mit ihrer spitzwinkligen Stellung zum Rücken unwillkürlich an die rechte Oberkörperseite der vorhergehenden Figur, wo dieselbe Erscheinung gleichsam von der anderen Seite zu sehen ist. So laufen die beiden seitlichen Konturen von den Achseln bis zum Unterleib schräg zusammen, dessen Begrenzung mehr die Form eines sphärischen Dreiecks als einer Bogenführung zeigt. Über dem Hüftbeinkamm tritt die Muskulatur weich und quellend vor, der Bauch ist als eine schwächlich modellierte Masse gegeben. Der linke

Glutäus ist nur flüchtig bearbeitet, mit einer jäh eingetieften Senkung zwischen den Muskeln. Vom Kopf ist die rechte dem Grunde zugewandte Seite einigermaßen erhalten, mit einigen Haarsträhnen und, wie es scheint, ziemlich grob-konventioneller Gesichtsbildung.

Von der Gestalt der Gegnerin dieses Giganten zeugen zwei größere Fragmente und die Reste auf der Platte des Giganten selbst (Z. 54). Sie umfassen die Brust und einen Gewandteil darunter sowie die beiden Arme, ferner Reste der auseinandergesetzten Beine mit flatternden Falten dazwischen. Für eine stilistische Untersuchung kommen höchstens die Gewandpartien in Frage. Unter der Gürtung findet sich eine einfache, dichte, gleichmäßig in der Fläche bleibende Faltengebung, deren Richtung dem Zurückflattern des Gewandes entsprechend schräg nach hinten verläuft. Individueller ist Form und Bewegung der Falten zwischen den Beinen. Sie sind von kurzer, in der Mitte breiter, nach oben und unten spitz zulaufender Bildung, etwa von der Form eines Bootes, zum Teil tief eingearbeitet. So entsteht die rundliche, kurzflatternde Bewegtheit dieses unteren Saumes. Eine ganz ähnliche Gewandbildung werden wir bei der Nyx wiederfinden.

Die folgenden Fragmente sichern zwar über drei Platten hinweg den Zusammenhang mit der Figur der Nyx, geben aber für eine stilistische Untersuchung wenig aus. Auf die eben behandelte Göttin folgt eine männliche Gestalt, ein mächtiger, muskulöser Körper, ganz von vorn gesehen (Z. 55). Der rechte Arm ist einfach, aber ausdrucksvoll modelliert, mit kräftigen angespannten Muskeln, ebenso der linke Oberarm.

Vom Torso ist zu erkennen, wie das Gewand von der linken Schulter ganz schmal und zusammengefaßt herunterläuft und von einem knappen, fein gearbeiteten Lederstreifen schräg überschnitten wird. Das Gewand darunter wirkt wie von festem, lederartigem Stoff und ist von höchst individuellen Falten über dem Leib wie auf den Schenkeln durchzogen. An der rechten Seite der Figur fällt ein Gewandstück herunter mit einer kurzen, breiten, tiefen Faltenhöhlung, die an die Faltengebung bei der voraufgehenden weiblichen Gestalt erinnert.

Unter den Resten dieses männlichen Torso, der einen Gott dargestellt haben wird, liegt zusammengeknickt ein jugendlicher Gigant (Z. 55). Sein Körper ist weit besser erhalten, als der seines göttlichen Gegners, aber von flüchtiger und gleichgültiger Behandlung. Auch hier der Gegensatz einer Hauptfigur zu einer solchen von untergeordneter Bedeutung!

Ein zweiter Gegner des Gottes folgt auf der nächsten Platte (Z. 56), hochaufgerichtet, in der Linken den Schild, in der Rechten die Lanze; Kopf und Unterschenkel fehlen. Der Gigant trägt einen Panzer, der sich eng den Körperformen anschmiegt. Die Flächenhaftigkeit und reine Rückenansicht muß an den kurz zuvor behandelten Rückenakt erinnern (Z. 52). Trotzdem wir es dort mit dem nackten Körper, hier mit einem vom Panzer bekleideten zu tun haben, lassen sich auch im einzelnen in der Aufteilung des Rückens Ähnlichkeiten finden. Diese ist naturgemäß bei unserer Figur schwächer und verhaltener, wirkt aber an einigen Partieen, z. B. den Schultern räumlicher, als die völlig platte Wiedergabe dort. Verwandt ist die starke Einziehung in den Hüften und die Einsenkung im Kreuz in Form eines Rhombus. Die dicht gereihten, gefransten Lederstreifen am unteren Rand des Panzers sind ziemlich schwerfällig und schematisch wiedergegeben, der feine Chiton aber, der darunter zum Vorschein kommt, ist nicht ohne Reiz in seiner flächigen Behandlung.

Nach der langen Reihe stark zerstörter Platten folgt als erste in fast unversehrtem Zustand die prachtvolle Figur einer reich gewandeten Göttin, der sog. Nyx (Z. 57, Taf. 27—28). Die Gestalt schreitet nach rechts hin in einer großen Diagonalbewegung, die vom zurückgesetzten rechten Fuß bis zum vorgenommenen Haupt in geradem Zuge durchgeführt ist. Von dieser gewaltigen schrägen Körperachse gehen die Arme fast rechtwinklig ab, der linke vorgestreckt, den Schildrand des Gegners packend, der rechte in leichter Durchbiegung zurückgenommen mit einem schlangenumwickelten Gefäß zum Wurf ausholend. Auf der so entstehenden, nach vorn geneigten Horizontalen scheint dieses Gefäß wie ein Gewicht, wie eine Kugel ins Rollen zu kommen. Als Ganzes bildet die Figur ein mächtiges, geneigtes Kreuz, das von dem vorgesetzten linken Bein abgestützt wird. Die freie, großzügige Faltendraperie verleiht der Gestalt den Eindruck imposanter Größe und Bewegtheit.

Die Göttin ist reich bekleidet, mit dem Peplos, dessen Kolpos und Überfall über dem linken Oberschenkel erscheinen, dem Mantel, der über der linken Schulter geknöpft ist und nach hinten zurückflattert, und mit einem Schleiertuch, das in lebhaftester Bewegung hinter dem Kopf wiedergegeben ist. Die einzelnen Gewandstücke sind nicht eigentlich stofflich, sondern durch die Führung der Falten und ihre dekorative Verwendung deutlich geschieden.

Die breiten, kräftigen Brüste treten unter dem Peplos rechts wie unter dem noch darüber gebreiteten Mantel links klar und weich hervor. Der Peplos setzt sich als schwerer dicker Stoff ab von der vollen Partie der rechten Schulter sowie von Achsel und Hals. Er wird schräg überschnitten von dem zusammengerollten Mantelrand, der auf der linken Schulter hart und brettartig ansetzend in seinem weiteren Verlauf weicher und rundlicher gebildet ist und sich wieder emporwindend im Reliefgrund verschwindet. Unterhalb dieses Wulstes breitet sich von der linken Brust her bis auf den rechten Oberschenkel der Mantel frei aus. Über dem Leib ist er mit einigen scharfgratigen Bogenfalten belebt, darunter ziehen in bewegtem Schwung rundliche Faltentäler quer über den Oberschenkel hin und sammeln sich am Grund zu einer engeren Gruppe.

Von großartiger Wirkung aber ist die Begrenzung des Mantels an der anderen Seite, wo der Rand zu einem leicht gedrehten Wulst zusammengefaßt ist und in prachtvoller, leicht s-förmig gewundener Schwingung von der linken Schulter bis zwischen die Beine herabschießt. Damit nicht endend, geht dieser Faltenzug direkt über in die kräftigere Faltengebung des Peplos und läuft in breit umgelegten Wellen und tiefen Tälern am Boden aus. Als Abzweigung führt ein schärferer, knapperer Grat nach dem rechten Fuß hinüber. Diese in einem Zuge durchgeführte, leichtgewellte Linie begleitet als sichere Melodie die schwere Gradlinigkeit der Körperachse. Die Falten des Peplos strömen zum Teil vom Schoß oder vom linken Oberschenkel her und sind durch ihre kräftige Ausarbeitung von hoher dekorativer Wirkung.

Von ganz individueller Bildung ist der Schleier, der sich hinter und über dem Kopf erstreckt. Er hängt direkt hinter dem Kopf mit diesem zusammen und ist sonst ganz frei und tief herausgearbeitet mit kurzen, rundlich-breiten, muschel- oder bootförmigen Falten, deren Grate dazwischen wie Stege herausstehen und lebhaft bewegt sind. Die heilige Binde, die vor dem Profil des Kopfes in leichten Windungen am Reliefgrund liegt, läuft hinter dem Kopf quer über die Faltengrate des Schleiers frei unterarbeitet, spielend hinweg. Die Form dieser bootförmigen Falten haben wir vorher ähnlich am Gewand der sog. Parthenos (Z. 54) gefunden.

Trefflich erhalten ist bei dieser Figur auch der Kopf (Taf. 28). In seiner leichten Neigung wirkt er mit der stillen Fläche der Wange und dem zusammengefaßten Haar ruhig und fein vor dem wilden Leben des Schleiers. Das Gesicht ist in seinen einzelnen Formen wenig durchgearbeitet. Stirn, Wangen und Kinn sind völlig glatt und in der Nähe gesehen etwas leer, die Augen nicht sehr tief eingesenkt und ohne eigenen Ausdruck; lebhafter ist der halbgeöffnete Mund mit den stark geschwungenen Lippen. Die Haare sind in einzelne, größere Rollen gedreht, die von Rillen durchzogen sind, in harter, aber lebhafter Bildung; das Löckchen vor dem Ohr erscheint wie ziseliert. Im ganzen ist mit dieser Figur ein Höhepunkt der Gewanddrapierung erreicht, wie bei kaum einer anderen. Die Behandlung des Schleiers spricht für die technischen Fähigkeiten des Künstlers.

Von dem Gegner der Nachtgöttin (Z. 58) ist gerade soviel erhalten, daß sein Motiv deutlich wird: er stürzt, vom Rücken gesehen, nach rechts hin und deckt sich mit dem Schild. Für eine genauere Betrachtung sind die Fragmente zu gering.

Die nächste, nach rechts anschließende Platte ist vollkommen verloren, von der übernächsten das obere Viertel des Grundes und ein Teil der Brust einer weiblichen Figur mit Hals und Untergesicht erhalten (Z. 59). Die Anordnung ist durch Anschluß nach rechts gesichert. In ihrer künstlerischen Ausführung aber ist die Figur deutlich geschieden von den folgenden Platten, wo wir einen bestimmten Stil treffen werden (Abb. 19). Das kleine, metallisch-zierliche Löckchen vor dem Ohr und die lebhaft geschwungenen Lippen rufen den Kopf der Nyx in die Erinnerung und auch die frag-

mentarischen Formen von Gewand und Oberkörper sprechen nicht gegen eine Einbeziehung in diesen Kreis.

Damit sind wir weit über die Mitte dieser Nordseite vorgedrungen und finden hier die erste klare Grenze. Denn der folgende Abschnitt von mindestens 6 Platten schließt sich stilistisch zu einer Einheit zusammen. Auf der langen Strecke aber von der Nordostecke bis zu der Platte vor der ersten sog. Gorgo (Z. 60) war eine klare Aufteilung nicht möglich. Nur einzelne kurzatmige Beziehungen ließen sich herstellen von Figur zu Figur; der durchlaufende rote Faden, der einheitliche Klang war verloren. Versuchen wir, bei rückschauender, zusammenfassender Betrachtung eine Spur von ihm zu finden.



Abb. 19

Daß wir für den ausgedehnten Abschnitt mindestens zwei führende Künstler anzunehmen haben, ist wahrscheinlich nach den Erfahrungen, die wir über die den einzelnen Künstlern zugeteilten Friesabschnitte im Vorhergehenden machen konnten. Zur Gewißheit wird es durch die Vertreter der beiden Stilrichtungen, die wir in den Gestalten der Aphrodite und der Nyx besitzen. Beide stehen da als gleichwertig hoch zu bemessende Schöpfungen von gänzlich verschiedenem künstlerischen Charakter: hier feine Zurückhaltung, weiche Stofflichkeit in der Bildung von Gewand und Körper, dort beide großzügig und temperamentvoll verschmolzen zu mächtig dekorativer Wirkung.

Dem Charakter der Aphrodite schien der folgende Flügelgigant zu entsprechen in der Bildung des Leibes wie vor allem des Kopfes (Z. 46, Taf. 26); auch der anschließende weibliche Torso konnte, soweit sich ein Urteil bilden läßt, angegliedert werden (Z. 47). Weiterhin vereitelt der schlechte Zustand der Formen jeden Versuch einer Stiluntersuchung. Der ins Knie gesunkene Gegner des Polydeukes könnte in der Bildung des Leibes und seiner horizontalen Senkung unter dem Brustkorb neben den eben erwähnten Flügelgiganten gestellt werden (Z. 48, Abb. 18). Der folgende Gigant jedoch, der seinen Gegner umschlingt und in den Arm beißt (Z. 50), erscheint in der Wildheit seines Motivs und seiner Formgebung unvereinbar mit der Art des Aphrodite-Meisters. Gehen wir von der zweiten Quelle der Stilerkenntnis aus, der Gestalt der Nachtgöttin, so können wir im Vergleich mit den individuellen Falten des Schleiertuches die spärlichen Gewandreste der sog. Parthenos (Z. 54) als verwandt in der Formgebung heranziehen. Die dazwischen befindlichen Kämpfer scheinen sich nach der feinen und eigenartigen Bildung ihrer freilich sehr begrenzten Chitonpartien einer Einbeziehung nicht zu widersetzen. Außerdem weist der vom Rücken gesehene Panzer des einen (Z. 56) Verwandtschaft auf mit dem auf der vierten vorhergehenden Platte gegebenen Rückenakt, der seinerseits wieder dem auf ihn folgenden schlangenbeinigen Giganten in der Durchbildung und Verschiebung des Aktes nahesteht.

So können wir vielleicht von diesem hochaufgerichteten Akt über die Nachtgöttin hinweg bis zu dem Plattenfragment vor der ersten Gorgo (Z. 57) den Abschnitt eines Künstlers rechnen. Daß es ohne bindende Sicherheit geschehen muß, ist genügend betont.

Ob die nach links hin bis zur Dione übrig bleibenden Platten (Z. 48—51) trotz ihrer geringen Anzahl einem selbständigen Künstler zugeschrieben werden, oder unter den Meister der Aphrodite

und untergeordnete Hände aufgeteilt werden sollen, ist eine Frage, in deren Beantwortung wir resignieren müssen, da hier die Denkmäler versagen.'

MEISTER DER GORGONEN

Die Besonderheit dieses Meisters, die ihn wahrlich von allen anderen deutlich scheidet, ist seine überaus flüchtige Arbeitsweise und künstlerische Unfähigkeit. Und zwar nicht nur, wie wir es etwa bei dem Meister der Hekate gefunden haben, bestimmten Problemen und Situationen gegenüber, sondern durchgehend.

Die erste der drei Gorgonen (Z. 60, Taf. 29, 1) zeigt ein Motiv, wie zahlreiche andere Frauenfiguren des Frieses: vorschreitend ist der Oberkörper, bezw. Schultern und Brust, fast von vorn gesehen, der Unterkörper mit auseinandergesetzten Beinen von der Seite. Nirgends aber findet sich ein so unklarer, haltloser Aufbau, wie bei dieser Figur. Die breitentwickelte Brust wird von dem querlaufenden Mantelwulst abgeschlossen. Die Körperpartie darunter ist ohne jeden Zusammenhang mit ihr, bildet auch keine Überleitung zu der Profilstellung, die plötzlich mit dem rechten Bein einsetzt. Von diesem ist der rechte Oberschenkel in schrägem Verlauf zu erkennen, während der Unterschenkel hinter dem Schlangenbein des Giganten verschwindet. Dessen aufsteigende, breit in der Fläche gewundene Schlangenendigung verdeckt das zurückgesetzte linke Bein vollständig. Die ganze Figur wird so von dem aufsteigenden Schlangenleib nach rechts hingedrängt und gerät in das von der rechten Körperseite und dem Schlangenbein des Giganten gebildete Dreieck. Da außerdem der massige Oberkörper stark vorgeneigt ist — das angeblich vorgesetzte rechte Bein befindet sich unter der Mitte der Brust — so entsteht der Eindruck, daß die Figur haltlos nach vorne stürzt.

Dieselbe flüchtige und zügellose Arbeitsweise findet sich auch im einzelnen. Die Brustpartie an sich ist verhältnismäßig klar, indem der Körper breit und kräftig unter dem Gewand hervortritt; die Wiedergabe der linken Brust freilich, die ganz nach dem linken Arm hinübergezogen ist, wirkt flau und ausdruckslos. Das Gewand ist über den Brüsten mit wenigen, zum Teil sehr harten Rillen versehen. Ebenso steif und hart ist der obere Rand des Gürtels, der von der Mantelrolle verdeckt ist, und diese selbst in ihrer festen Gedrehtheit, mit der sie sich bis hoch unter die Achsel hinzieht und die obere Körperpartie abschnürt. Unterhalb dieses Wulstes ist die Struktur des Körpers vollkommen getilgt, das Gewand erscheint wie über eine Holztrommel gehängt. Gleichmäßige Faltenzüge und Rillen laufen von oben nach unten nebeneinander her, ohne den geringsten Zusammenhang mit der Gewandpartie über der Brust herzustellen, wiewohl dieses genau das gleiche Apoptygma ist. Nach links hin geht das Gewand in flachem, stumpfem Winkel in den Reliefgrund über, obgleich eine leichte Unterschneidung notwendig gewesen wäre, um die Drehung des Körpers im Profil klarzulegen. Davon jedoch wird weder in der Faltengebung noch etwa mit durchscheinenden Körperformen eine Andeutung gegeben. Vielmehr tritt völlig unvermittelt der rechte Oberschenkel unter dem Kolposrand hervor, in voller Seitenansicht. Doch ist von ihm nur der Außenkontur deutlich, jede Innenmodellierung fehlt. Das auf ihm liegende und zurückwehende Gewand ist zunächst mit flachen, harten Falten belebt. Dann vertieft es sich zwischen den Windungen des vorgelegten Schlangenbeines und links davon zu gleichmäßig nebeneinander geschlungenen Faltenzügen von ganz konventioneller Bildung. Das eine Ende des gerollten Mantels kommt unter dem rechten Arm hervor und entfaltet sich am Reliefgrund. Ist es im Anfang vierkantig und grob geschnitten, so zerlegt es sich weiter oben und ist von flachen, scharfen Falten durchzogen. Im ganzen wirkt die Art, wie es an die Fläche geklebt ist, unbeholfen und unmotiviert.

Überaus grob und unproportioniert ist auch der Kopf. Er ist viel zu groß und massig im Verhältnis zum Körper, das Gesicht wiederum gegenüber dem Hinterkopf. Die rechte Wange ist vollkommen form- und ausdruckslos und geht verschwommen in die Halspartie über, die Augen sind

wenig eingesenkt, blöde und leblos. Die Stirn steigt ohne jede Modellierung dreieckig spitz an. Über ihr lastet hoch aufgetürmt die Masse des Haares, das in der gleichen schrägen Giebelform weit vorgebaut ist. Der rundliche schwere Wulst ist mit einer gewissen Routine durch schräge Rillen gegliedert, gegen die Stirn mit einigen Strähnen abgesetzt, von denen vor dem Ohr ein Löckchen abzweigt. Auf dem Kopf liegt ein schwerer, dicker Haarreif. In den Nacken und auf beide Schultern fallen breitmassige und schwere Locken, die wie in Ton modelliert erscheinen. Sie fallen ganz ruhig als unbewegte Masse herab und werden nicht in die Bewegtheit der ganzen Figur hineingerissen.



Abb. 20

Der zurückgenommene rechte Arm wirkt holzgeschnitzt und unbehilflich in seiner eckigen Bewegung, der linke weichlich und schlaff durch den ausdruckslosen Kontur seiner Unterseite; außerdem ist er beträchtlich zu kurz.

Schon diese eine Figur läßt erkennen, daß es sich nicht etwa um einen bei bestimmten Aufgaben versagenden Künstler handelt, sondern um eine in jeder Hinsicht höchst mittelmäßige Kraft. Der schlangenbeinige Gegner dieser ersten Gorgo ist mit ihr nur in ganz äußerlicher Weise zu einer Gruppe vereinigt. Wie die breit gewundene Schlange seines rechten Beines sich schräg vor den Unterkörper der Gorgo legt, den Oberkörper nach rechts zu dem Giganten schiebt, ist schon erwähnt worden. Dieses äußerliche Einklemmen einer Figur in die Formen einer anderen hat mit Komposition nichts zu tun.

Der Gigant ist mit auffallender Breite und Flächigkeit in einer Ebene auseinander gezogen (Z. 61, Abb. 20): die gespreizten Arme, der Kopf dazwischen, die Brust, ebenso der linke breite Oberschenkel und das rechte emporgeringelte Bein liegen weitgedehnt nebeneinander und werden von einer gleichmäßigen Vorderfläche begrenzt. So scheint diese Figur in einer gesonderten Reliefschicht vor den beiden Gorgonen zu liegen, was nicht nur durch den vorgelegten Schlangenkörper deutlich wird, sondern auch durch die in einer geneigten Horizontalen ausgebreiteten, die beiden Nachbarfiguren überschneidenden Ellenbogen.

Der Torso ist konventionell und weichlich durchgearbeitet; auch hier zeigt sich das Bestreben, die Formen ins Breit-Flächige zu dehnen, so an der linken Schulter mit ihren vollen und doch nicht kräftigen Schwellungen, an der linken, weich ausgezogenen Körperseite, besonders der Partie unter der Achsel, und an dem breit entwickelten linken Oberschenkel. Bei der Schlange wirkt die Gradlinigkeit ihrer Bewegung, die trotz aller einzelnen Windungen die Gesamtrichtung von ihrem Ausgangspunkt von der Erde bis zum Kopf hin beherrscht, unbeholfen und an dieser Stelle wie ein schwerer Riegel zwischen dem Abschnitt dieses Meisters und dem des links anschließenden.

Nicht besser steht es mit der Bildung von Kopf und Hals. Dieser ist von außerordentlich massiger Schwere und wenig durchgearbeitet; er findet kaum einen rechten Übergang zu dem nach seiner rechten Seite gewendeten Kopf. So sind etwa die Beziehungen von der Halsgrube zur Mundpartie völlig unklar. Das Gesicht erscheint als eine breite, flau modellierte Fläche, die von weichen Lockenmassen umgeben ist. Die Stirn zeigt in dem Streben nach tiefenhafter Modellierung einen Nachklang der barockgeschwungenen Formgebung, wie sie dem Kopf des Uranos sein starkes Leben verleiht. Von einer auch nur annähernd ähnlichen Wirkung kann hier freilich nicht die Rede sein, da auch der übrige Teil des Gesichtes charakterlos und weichlich ist. Die Augen sind nur flach eingesenkt, die Nase ist dick, scheinbar mit starker Verbreiterung nach unten, der Mund aufgerissen und ganz flüchtig bearbeitet, die Unterlippe steht frei heraus. Das Haar ist über der Stirn und zu ihren Seiten mit einer gewissen Routine in konventionellen, hartgerillten Locken wiedergegeben, mit äußerlich hineingetriebenen Bohrgängen; nach dem Grund zu ist es als geschlossene Masse belassen. Der Bart bedeckt das ganze Untergesicht und zieht sich breitmassig nach der rechten Schulter hin. Er besteht gleichsam aus einer zweigeteilten Anhäufung rundlich-weichlicher Locken und ist in derselben oberflächlich-dekorativen Arbeitsweise behandelt, wie das ganze Gesicht.

Hatte der Künstler bei den beiden bisherigen Figuren schon gegen die wichtigsten Gesetze für den Aufbau des Körpers und die Wiedergabe der einzelnen Glieder verstoßen, so geschieht dies in noch höherem Maße bei der folgenden Figur (Z. 62, Abb. 20). Dargestellt ist die zweite Gorgone, nach rechts hineilend, mit zurückgesetztem rechten Fuß und vorgestrecktem rechten Arm. Der vordere Teil des Unterkörpers mit dem linken Bein ist verloren.

Die Wiedergabe des Oberkörpers und seines Bewegungsmotives ist vollkommen mißglückt. Die Rückenseite geht rechtwinklig vom Reliefgrund ab und demgemäß ist der Ansatz des rechten Armes, die Achselpartie darunter mit dem Gewandschlitz als von der Seite gesehen entwickelt. Die Gestalt müßte also als einheitliche Profil-Figur durchgeführt sein, wie es zu der Gesamtbewegung paßt und bei zahlreichen Frauenfiguren des Frieses ohne Schwierigkeit der Fall ist. Gleichwohl ist hier die Brust keineswegs von der Seite gegeben, sondern wenn nicht ganz in die Vorderansicht, so doch mindestens ins Dreiviertelprofil herausgedreht. Das war natürlich neben der Seitenansicht der Schulter- und Achselpartie nicht ohne starke Verzerrung möglich. Der rechte Arm ist flach in den Körper hineingedrückt, so daß er die rechte Brust völlig verdeckt. Die linke Brust dagegen ist nach Möglichkeit herausgearbeitet und überhängend gebildet, um so den Eindruck der Vorderansicht der Brust zu stärken. Ganz äußerlich, aber nachdrücklich wird dasselbe erstrebt mit der Gürtelschleife, die zwischen den Brüsten sitzend gedacht und möglichst weit nach der rechten Körperseite herumgeschoben ist. — Unterhalb der Gürtung ist der Körper wie eine feste Säulentrommel gegeben, an der rechten Seite, vom Betrachter, scharf zum Reliefgrund umbiegend, so daß der Teil darüber wie eine verschobene Trommel wirkt.

Die Beziehungen des von vorn gesehenen rechten Beines zum Oberkörper sind unklar, der Oberschenkel ist fast ganz vom Gewand verdeckt. Hier zieht sich der Mantel im Bogen vom Rücken herkommend und sich entfaltend breit herüber. Darunter tritt der Chiton vom Knie an wieder hervor, und ist, um dekoratives Leben zu gewinnen, fest um den Unterschenkel gelegt, doch geschieht dies in einer unmotivierten, ja unmöglichen Weise, da der Stoff sich sogleich neben den tiefen, das Bein begleitenden Furchen in starken Falten vorwölbt. — Diese ganze untere Gewandpartie steht unter dem Zeichen einer technisch-routinierten, oberflächlich-dekorativen Bildung. — Über der Brust aber ist der Stoff nur mit harten, flachen Faltenzügen angedeutet.

Der Torso ihres zu Boden gesunkenen Gegners (Z. 63) ist noch weichlicher und ausdrucksloser modelliert, als der des vorhergehenden, schlangenbeinigen Giganten. Das Gesicht ist von vorn gesehen geistlos und blöde im Ausdruck, die Haare in üppig schlaffer Bildung darüber.

In der von Puchstein vorgenommenen Anordnung des Frieses folgen nach rechts die spärlichen Fragmente einer Göttin und eines unterliegenden Giganten. Es ist aber weder die Ansetzung der Gruppe an dieser Stelle irgendwie gesichert, noch auch können die Bruchstücke einer stilistischen Analyse dienen.

So ist die Entfernung bis zu den nächsten erhaltenen Platten nicht abzuschätzen. Die zunächst dargestellte dritte Gorgo (Z. 66, Taf. 29, 2) mit ihrem Löwen und zwei männlichen Torsen gehört ihrem Stil nach ebenso wie im Inhalt zu unserem Abschnitt. Die beiden großen Fragmente freilich eines rechten Flügels (Z. 64,) die bei der Rekonstruktion dem über dem Löwen erscheinenden Giganten zugeordnet sind, müssen, wie Winnefeld (A. v. Perg., Text-Bd. III, 2, S. 123 ff.) festgestellt hat, aus diesem Zusammenhang gelöst werden.

Die beiden nackten Torsen (Z. 65) sind von ganz gleichmäßig schlechter Arbeit. Beide sind nur von geringer Reliefhöhe und gehen nach den Seiten hin flach in den Hintergrund über, so daß sie wie an die Fläche geklebt erscheinen. Eine rundlich-plastische Formung ist überhaupt nicht versucht worden. Bei dem oberen ist die Muskulatur genau wiedergegeben. Doch vermag sie nicht dem Körper Leben zu verleihen, sondern wirkt vielmehr pedantisch und hart. Besser und reicher erscheint die Partie des Oberarmes mit dem umgewickelten Fell.

Der Torso des zusammengebrochenen, vom Löwen gepackten Giganten haftet fest am Reliefgrund und ist mit seinen geknickten Beinen und dem Oberkörper ganz in einer Fläche entwickelt. Die obere Hälfte der Brust bis zum Schlüsselbein hinauf ist ganz flach und unmodelliert gelassen, darunter setzte eine etwas stärkere Muskelgebung ein, die aber nur an der Absetzung des Brustkorbes vom Bauch eigentliches Leben gewinnt. Im einzelnen sind die Muskeln nicht so hart, aber in der Form ähnlich wie die des oberen Torso, besonders die rundlich geschwungenen, vom Brustbein abgehenden Muskeln.

Zwischen diesen Körpern und der von rechts heranschreitenden Gorgo drängt sich nach vorn der Löwenkopf heraus. Trotzdem er ganz von vorn gesehen ist, wird er doch durch die breit entfaltete Mähne in die Fläche gebunden. Daher ist weder von der plastischen Bildung, noch von einer dynamischen Bewegung des Angreifens etwas zu spüren, sondern das Ganze wirkt wie eine leere Maske. Auch der Zusammenhang mit dem rechts von der Gorgo in flachem Relief erscheinenden Hinterkörper ist keineswegs deutlich. Hart und ungeschickt ist auch die unvermittelte Gradlinigkeit, mit der das linke Vorderbein des Löwen aus seiner Mähnenmasse nach vorn kommt. Es herrscht dieselbe unkörperliche, flache, maskenhaft-dekorative Formgebung vor wie bei den männlichen Torsen.

Der Körper der dritten Gorgo (Z. 66, Taf. 29, 2) gibt dem ihrer vorhergehenden Schwestern an Mangelhaftigkeit in Aufbau und Ausführung nichts nach. Während der Unterkörper von der Seite gesehen ist, soweit über dem linken, zurückgesetzten Bein die Glutäenpartie zu erkennen ist, sind die Schultern ganz in die Fläche gelegt. Der Versuch zur Perspektive und einer Überleitung zur Seitenansicht unten ist durch die von rechts oben nach links unten schräg abfallende obere Schulterlinie gemacht. Doch bleibt dieses Bestreben ziemlich fruchtlos, da von einer Achsendrehung in der Taille nichts zu spüren ist. Dabei ist gerade der Oberkörper dieser Figur von besonderer Ausdehnung, da einerseits der Kopf bis hoch an den Rand hinaufgereckt ist, andererseits der linke Glutäus zu tief unten angesetzt erscheint. — Das rechte Bein war wohl überhaupt nicht angegeben.

Mantel und Chiton umgeben die Gestalt als reiche Gewanddraperie, ohne daß der Körper in seinen einzelnen Teilen dadurch betont oder klargelegt wurde. So ist die Schulterpartie überaus flach und hölzern gebildet und dient gleichsam nur als Unterlage für die breit auseinandergelegte Lockenmasse darüber. Der linke Arm ist in einer lahmen, unbeholfenen Bewegung nach unten geführt und ganz in den Mantel eingewickelt. Unter seinen Ellenbogen sammeln sich die Faltenzüge des bis in die Kniekehlen fallenden Mantels, der um die Taille nach vorn hin straffer angezogen ist.

Am Rückenkontur ist die Führung von der Achsel bis zur Taille verschoben und falsch. Nach unten gewinnt das Gewand zu beiden Seiten des Beines mehr Leben und Bewegung, entfaltet sich zu tiefen, geräumigen Tälern und breiten, in sich gewundenen Faltenkämmen. Diese strömen nicht in einem großen Schwung dahin, sondern sind in lebhaften kleineren Schwingungen in der Fläche und in die Tiefe modelliert. Der Unterschenkel ist ähnlich umwickelt mit Gewand, wie bei der vorhergehenden Gorgo, doch ziehen sich hier merkwürdig flach-geplättete Falten schräg an ihm hinauf.

Sehr nachteilig für die Bewegung der ganzen Figur ist, daß die Hauptmasse der tiefen und kräftigen Falten sich vor dem linken Bein, besonders dem Unterschenkel, befindet, der zurückgesetzt ist und in seiner Aktion des Vorschreitens durch die Gewandmassen vollkommen gehemmt wird.

Der Kopf erscheint trotz der Höhe der Figur zu groß und schwer, ähnlich wie der der ersten Gorgo. Die Stirn ist von der gleichen dreieckigen Form, leer und nichtssagend in der Bildung, die Augen groß, aber ohne Ausdruck, die Nase dick und breit, der Mund etwas geöffnet, konventionell geschwungen, die Wangen breitflächig und glatt. In alldem stimmt sie mit dem Gesicht der ersten Gorgo überein, das freilich sehr viel schlechter erhalten ist. Die Haare setzen dünnstrahlig über der Stirn an und sind dann in einen kräftigen hohen Kranz zusammengefaßt, der sich im Nacken auflöst. Von hier gehen zahlreiche lange Locken aus, die sich über den Rücken legen und sorgfältig einzeln nebeneinander gebreitet sind. So entsteht ein fast ornamental wirkendes, künstliches Gebilde, das mit einer locker herabfließenden Lockenmasse nichts zu tun hat.

Den besonderen Stil dieses Meisters von dem der anderen zu scheiden, ist nicht schwer. Er ist in jeder Hinsicht an seinen negativen Eigenschaften zu erkennen. Wiewohl an den Grenzen seines Abschnittes sich nur Bruchstücke von der Hand der anschließenden Meister finden, ist die Gegensätzlichkeit doch deutlich. Ein oberflächlicher Blick lehrt, daß neben der ersten Gorgo die nach links enteilende Gestalt einer Jägerin einer anderen Formenwelt angehört (Z. 59, Abb. 19). Auf die letzte dritte Gorgo folgt nach rechts hin ein männlicher Torso in der oberen Frieshälfte (Z. 67), der, so zerstört er auch sein mag, doch mit seinen kräftigen und auf tiefenhafte Wirkung modellierten Formen nicht zu den schwächlich-schematischen Körpern neben dem Löwen der dritten Gorgo paßt; nun erst die übernächste Platte, kurz vor der NW-Ecke, mit einem Seepferd (Z. 68, Taf. 30), dessen plastisch-realistische Bildung einen völlig anderen Stilcharakter für das Ende dieses Friesstreifens verrät.

Der in dem so umgrenzten Abschnitt tätige Meister der Gorgonen ist in allen Schöpfungen an seiner völligen künstlerischen Unfähigkeit zu erkennen. Man darf ihn als den mäßigsten Künstler des ganzen Altarwerkes bezeichnen. Im Aufbau der Körper, in der Behandlung der Gewänder, in der Bildung des Gesichtes wie in der Modellierung nackter Torsen, bei jedem dieser Probleme versagt der Meister in gleicher Weise. Nur eine oberflächlich-dekorative Anschauung und die landläufige, technische Routine in der Wiedergabe von Falten und Muskeln verhindern, daß diese Figuren nicht gänzlich aus dem Rahmen des Gesamtwerkes herausfallen.

MEISTER DES TRITON

Von der an die letzte Gorgo anschließenden Platte ist nur ein Teil der oberen Hälfte mit einem männlichen Torso erhalten. Dann fehlt bis zur Ecke jeder feste Zusammenhang der Platten; es sind nur einige Bruchstücke, darunter freilich ein treffliches von $^2/_3$ Plattengröße, ihrer inhaltlichen Beziehung wegen hier angeordnet. Daß sie ihrem Stil nach der Gruppe der Gorgonen gänzlich fern stehen, ist schon erwähnt worden; sie bilden, wenn nicht eine Sondergruppe, so eine Einheit mit den folgenden Figuren an der Stirnseite der vorspringenden Treppenwange.

Der nackte männliche Körper rechts neben der dritten Gorgo ist nur sehr fragmentarisch erhalten (Z. 67). Arme, Beine und Kopf mit linker Schulter fehlen, außerdem ist die ganze Oberfläche korrodiert. Das Motiv ist kompliziert und nicht klar zu erkennen (s. Winnefeld, Text S. 81 oben). Die Formgebung läßt sich noch einigermaßen erkennen. Leib und Brust sowie der rechte Rückenkontur waren kräftig durchgebildet. Die Muskeln der rechten Schulter und der Rückenpartie sind klar und fest herausgearbeitet, ebenso die Sägemuskeln und der Muskel über dem Hüftbein. Der rechte Glutäus ist von einer breiten Senke durchzogen, der Arm scheint ebenfalls lebhaft modelliert gewesen zu sein. Das flacher und breiter am Reliefgrund entwickelte linke Bein erinnert, wie der ganze Körper in seiner Haltung, von ferne an den Stiergiganten und die Art des Kybele-Meisters.

Es findet sich an dem ganzen Torso eine mit Liebe auf das Einzelne eingehende, frische und warme Art der Behandlung.

An dem hierher gesetzten Gespann von Seepferden ist das Wenige, was vorhanden ist, trefflich erhalten (Z. 68, Taf. 38). Es setzt uns instand, die klare, präzise, höchst reizvolle Arbeitsweise dieses Meisters kennen zu lernen. Besonders der Übergang des Vorderkörpers zum Fischleib ist von überaus feiner, scharfer, detaillierter Bearbeitung. Realistisch möchte man sagen im Gegensatz zu der dekorativ-oberflächlichen Wiedergabe, die sich gewöhnlich in ähnlichen Fällen, an Schlangenbeinen u. a. findet. Und doch ist bei aller Beobachtung und Ausführung von Detail eine Stilisierung nicht zu verkennen, so daß eine ornamentale Wirkung entsteht trotz aller lebendigen Bewegung, die sich in dem anschließenden, prachtvoll klar und ruhig mit Schuppen ornamentierten Fischleib fortsetzt. Die Art, wie ein Riemen des Pferdegeschirrs quer durch das Flossenwerk gezogen ist, es überschneidend und selbst überschnitten, ist technisch wie künstlerisch von gleicher Vollendung. Die zarte, lebensvolle Modellierung der Pferdebrust steht dem ebenbürtig zur Seite.



Abb. 21

Daß wir für die nach der Ecke hin folgende Gestalt gleiche künstlerische Qualität und gleichen Stil anzunehmen haben, zeigt das Fragment einer ausgestreckten linken Hand, über die ein Delphin schlüpft, der den unteren Zinken eines darüber befindlichen Dreizacks verdeckte (Z. 69, Abb. 22). Hier findet sich die gleiche reizvolle, plastische und doch knappe Behandlung der Flossen und der Verzierungen des Dreizacks, die an beste Ornamente augusteischer Zeit erinnert.

Die an der W-Front gelegene Stirnseite der Treppenwange ist mit einer Reihe von Figuren belebt, deren Einzelmotive und Gesamtkomposition sich noch erkennen lassen. Der sechs verhältnismäßig schmale Platten umfassende Abschnitt ist in drei Figurengruppen gegliedert. Der von der Ecke her nach rechts hin ansteigende Triton (Z. 71), dessen Oberkörper von vorn gesehen und leicht nach innen, d. h. nach seiner Linken gewendet ist, legt den erhobenen linken Arm um den ausgestreckten fellumwickelten linken seines Gegners, mit dessen von rechts in straffer Diagonale heraufgeführtem Körper er so zu einer festen dreieckigen oder trapezförmigen Komposition zusammengeschlossen wird. Die Füllung des Innenraumes durch den ins Knie gesunkenen Giganten ist überaus geschickt in der Art, wie sein Kontur sich dem Umriß des Kämpferpaares anpaßt.

Andererseits bilden die drei mittleren Giganten eine klar und schwungvoll aufgebaute Dreiecksgruppe, deren Seiten in den in leichter Bogenlinie geführten äußeren Beinen der knienden Giganten ausklingen.

Die weibliche Figur ganz rechts (Z. 73) endlich wirkt vor allem als Gegenstück zu dem Tritonkörper in ihrer von der Ecke zu den übrigen Figuren überleitenden Schrägstellung. Sie erscheint zwar mit ihrem Gegner nicht mit künstlerischen Mitteln zusammengeschlossen, doch wird dessen erhobener linker Arm einen engeren Konnex geschaffen haben, so daß dieses enggestellte Kämpferpaar ein Gegengewicht bildet gegen das gedehntere von Triton und aufsteigenden Giganten links.

Diese drei Gruppen schließen sich dann zu einer großen Komposition zusammen, wie sie naturgemäß dieser begrenzte Abschnitt verlangte. Die durch verschiedene Schrägstellung ihrer Körperachsen leicht variierten drei großen Figuren geben einen geschlossenen Dreiklang, zu dem die Gestalten der unteren Frieshälfte die Begleitung bilden.

In der oberen Hälfte der ersten Platte, von links gerechnet, sind Reste vom Fischschwanz und Flossenflügel des Triton angeordnet. Die Fragmente erinnern in der scharfen, abwechslungsreichen Bildung der Einzelheiten stark an die entsprechenden Bildungen des Seepferdes am Ende der N-Seite. Der untere Teil der Platte zeigt Reste eines Giganten, vor dessen Körper sich der Fischleib des Triton legt (Z. 70, Abb. 21). Sein linker Arm ist über diesen gelegt; sein Bauch ist auffallend naturnah in seiner Bildung, der Nabel tief hineingesenkt mit dünnem Häutchen darüber, der Bauch schlaff und vorgetrieben mit feinen, matten Schwellungen und Adern; die Oberschenkel scheinen ähnlich dick und weich-massig gegeben zu sein. Der ganze Akt macht den Eindruck eines senilen, schlaffen Körpers, dessen Formen fast naturalistisch charakterisiert sind.



Abb. 22

Der die Brust dieses Giganten verdeckende Fischleib ist flach und zurückhaltend modelliert. Die wenigen Längsrillen verstärken in wirksamer Weise die Bewegung des Sich-Windens. Auch der Übergang zum menschlichen Oberkörper des Triton ist dem Künstler verhältnismäßig gut gelungen.

Der Torso des Triton (Z. 71, Taf. 32) ist lebhaft modelliert, kräftiger und härter, als der des Giganten links unten, gleichsam jugendlicher. Die Muskeln sind mit geübter Hand klar und straff herausgearbeitet, leichte Verschiebungen, wie etwa die der linea alba zum Nabel hin, sind mit Sicherheit wiedergegeben, und schaffen eine lebendige, zufällig-realistische Wirkung. Die Bildung des tiefen Nabels mit dem geschwungenen Häutchen darüber ist ganz die gleiche, wie an dem vorher betrachteten Körper des knienden Giganten.

Der Hals ist mächtig und frei emporgereckt, der Kopf war im Dreiviertel-Profil gesehen und stark vom Grund losgelöst, wie die an der linken Kopfseite am Grunde erhaltene Locke zeigt. Am Hinterkopf sind die Haare als Masse genommen und in einer eigentümlich strähnigen Weise gegeben, durch die sie vielleicht als von Wasser triefend gekennzeichnet werden sollen. Ganz individuell und charakteristisch für diesen Meister ist auch der Ansatz des linken Flossenflügels in seiner feinen, sorgfältigen Durchbildung.

Der von dem Triton zu Boden geworfene, ganz menschlich gebildete Gigant (Z. 71 u. 72, Taf. 31) ist nicht nur in die Gruppe der über ihm Kämpfenden trefflich eingefügt, sondern auch in sich prachtvoll komponiert. Während seine rechte Körperseite von einheitlich durchlaufendem, geschlossenem Kontur begrenzt wird, der sich von dem weitabgestreckten rechten Fuß in machtvollem Schwung bis zum erhobenen rechten Ellenbogen hinaufzieht, ist an der linken Seite ein abstützendes Strebewerk geschaffen durch das eingeknickte linke Bein und den von der Last des schräg gelagerten Körpers gleichsam durchgebogenen linken Arm. Der andere erhobene Arm umrahmt in rechtem

Winkel den Kopf. So ist der Körper ganz in die Fläche gebreitet mit klarem, festem Umriß, mit deutlicher Aufzeigung der lastenden und stützenden Kräfte.

Der Körper ist nur in einzelnen Bruchstücken erhalten, deren stark verwitterte Oberfläche eine genaue Untersuchung nicht zuläßt. Der Hals ist ähnlich wie beim Triton frei und kräftig herausgearbeitet, der Kopf bis auf die Zerstörung der Nase gut erhalten. Das Gesicht ist groß und langgezogen, die Stirn nur wenig modelliert, die Augenbrauen ohne besonders kräftige plastische Ausführung mit schräger Strichelung versehen, die Wangen allzugroß und leer, wie auch der Umriß des von vorn gesehenen Gesichtes. Die Haare umgeben als lebhaft bewegte, wilde Masse das Obergesicht und erinnern in der mehr strähnigen als einzellockigen, nie den Zusammenhang der ganzen Masse aufgebenden Behandlung an die des Triton.

Die Mitte dieser Stirnseite beherrscht der aufgerichtete, in mächtigem Ausschreiten nach links bewegte Gigant (Z. 72), dessen Körper, leider nur in wenigen Bruchstücken erhalten, ganz im Profil entwickelt ist. Das größte Fragment gibt die linke Schulter und die ganze linke Hälfte von Brust und Bauch. Der Torso ist kräftig durchgebildet, die Sägemuskeln sind sorgfältig angegeben, der Nabel ebenso, wiewohl er ganz am Reliefgrund liegt; er scheint in seiner Form dem des Triton ähnlich zu sein. Das Kopffragment ist sehr stark verstoßen und nicht sicher als zugehörig zu erweisen.

Mit großer Sorgfalt und Liebe ist das um den linken Arm gewickelte Löwenfell behandelt, ohne im geringsten kleinlich zu wirken. Im Gegenteil sind die Zotteln außergewöhnlich groß und kräftig gegeben, das Haupt selbst als ein plastisch herausgearbeitetes Gebilde mit geöffnetem Rachen. Die maskenartigen, zaghaften Felle anderer Giganten — z. B. des an der rechten Treppenwange befindlichen (Z. 2, Taf. 2) — zeigen im Vergleich noch mehr die lebensvolle, der Natur nahestehende Bildungsweise dieses Künstlers.

Von dem schlangenbeinigen Giganten hinter dem eben besprochenen Aufrechten ist nur eine Körperhälfte erhalten, indem die Plattenfuge von der linken Schulter zur rechten Hüfte durchläuft. Der Körper war weniger plastisch und klar modelliert als der des Triton; doch steht er diesem in seiner breiten Anlage und der breitgeschwungenen Leistenlinie nahe. Ähnlich wie bei dem Triton und dessen gestürztem Gegner ist auch der hochaufsteigende straffe Hals, und, soweit erkenntlich, die Bildung der Haare.

Von der rechten Ecke her schreitet eine große Frauengestalt ganz von vorn gesehen (Z. 73). Vom linken Fuß, der genau an die Ecke gesetzt ist, läuft der Körperkontur in straffer Schrägführung bis unter die Achsel. Das rechte Bein ist in der üblichen weiten Schrittstellung vorgesetzt. Die ganze Figur ist von reichen Gewandmassen bedeckt; nirgends tritt — an dem erhaltenen Skulpturenwerk — der Körper nackt zutage.

Die Brust ist von dem allzu gradlinig quergelegten Mantelbausch und den von der linken Schulter zur Achsel laufenden kurzen Falten rechtwinklig begrenzt. Sie scheint nur schwach durch das Gewand hindurchgetreten und mit wenigen platten Falten bedeckt gewesen zu sein. Der Bausch selbst ist ebenfalls flach, nicht eigentlich plastisch behandelt. Der Bauch darunter tritt als geschlossene, vorgetriebene Masse unter dem Gewand hervor. Dieses ist in gleichmäßigen, sehr zurückhaltenden Falten darübergelegt, die aus einem Quellpunkt nahe der linken Achsel unter dem Mantelbausch hervorströmen und in gleichmäßig rundlicher Führung die Rundung des Leibes noch verstärken. Aus derselben Quelle strömen härtere, schärfere Faltengrate nach dem linken Arm herüber, der ganz vom Gewand eingewickelt ist.

Auf dem rechten Oberschenkel lagert, nach oben etwas zurückgeschoben, eine dicke Stoffmasse vom Chiton und seinem Überfall. Sie ist glatt und ruhig gegeben, fast nur durch den zurückwehenden Saum belebt. Noch flacher, fast leer liegt der Stoff auf dem linken Oberschenkel. Die Kniee sind beide klar und genau herausgearbeitet. Am linken Unterschenkel sind die Falten in eigentümlicher Führung nach unten gezogen, wo sie sich gleichsam zusammengeschnürt in einem Punkt vereinigen. Zwischen den Beinen gehen in mächtigem Schwung tiefe Faltentäler herab, deren Kämme in breiter, lebhafter Modellierung enden.

Die ganze Figur erscheint als eine typische Gewandfigur, indem der Körper zwar an markanten Stellen deutlich und sicher zur Sprache kommt, der Träger des Ausdrucks aber das Gewand ist. Dabei wird auf die Wiedergabe bestimmter Stoffe und ihre Absetzung gegeneinander keine Mühe verwendet, sondern die dekorative Wirkung der Einzelheit wie der gesamten Aufmachung ist ausschlaggebend.

Eine Vergleichung dieser Gestalt mit anderen dieses schmalen Friesstückes läßt sich kaum durchführen. Doch erscheint die Figur einerseits durch ihre Stellung in der Gesamtkomposition als durchaus zugehörig, andererseits steht sie in deutlichem Gegensatz zu den folgenden Figuren der linken Treppenwange. Die zaghafte, etwas schwächliche Manier, die wir dort finden werden, läßt sich mit den schweren, großen Formen und Bewegungen unserer Gestalt nicht vergleichen.

Blicken wir zurück auf die Platten dieser Stirnseite, so verraten sie als Ganzes die hohe kompositorische Fähigkeit ihres Schöpfers. Wir haben sie in der Gliederung des Ganzen durch Figurengruppen, in dem Aufbau dieser Gruppen aus einzelnen Körpern und endlich in der Lagerung und Stellung dieser einzelnen Körper gefunden. Daneben zeigte sich — wenigstens in der Behandlung der nackten Leiber und ihrer Attribute, Flügel, Löwenfell — eine Tendenz zu naturnaher, realistischer Schilderung, ohne daß durch Eingehen auf Einzelheiten der große Stil zerrissen würde. Dieses Streben nach wirklichkeitsnaher Wiedergabe fanden wir auch in dem Seepferd am Ende der N-Seite (Z. 68) und an dem Torso links darüber (Z. 67), so daß vielleicht diese letzten Platten der N-Seite in den Stilkreis unseres Meisters zu ziehen wären, dessen Abschnitt sich dann (wie im S.-O.), um die Ecke erstreckt hätte.

MEISTER DER LINKEN TREPPENWANGE

Der Skulpturenschmuck der linken Treppenwange ist in vier zum Teil breiten Platten verhältnismäßig gut erhalten. Die letzten Figuren ordnen sich in den durch die ansteigende Treppe verringerten Raum geschickt ein.

Die erste Figur an der Ecke, der sog. Nereus, ist ganz von vorn dargestellt, und zwar mit einer Konsequenz, wie kaum eine andere Figur des Frieses (Z. 74, Taf. 33). Dabei ist sie überaus schmal und schmächtig aufgebaut, von der rechten Seite durch den Plattenrand bedrängt, von der linken durch die folgende weibliche Gestalt. So wirkt die Gestalt in ihrem Aufbau unsicher und schwächlich, ein Eindruck, der durch die einzelnen Formen nur verstärkt wird.

Der ganze Körper erscheint ohne Knochengerüst und innere Struktur, nur aus den weichen Massen von Fleisch und Stoff aufgebaut. Die Schultern sitzen schmal und flach am Hintergrund, ebenso die Brust, die ganz vom Gewand verdeckt wird. Der Bauch tritt dann plötzlich stärker hervor, als schlaffe, vorhängende, in sich ungegliederte Masse, die von kleinen, rundlichen Falten dünn überzogen ist. Seine rechte Seite steht dicht am Plattenrand und wirkt daher etwas knapp und beschnitten. Die linke verliert sich flach und völlig ausdruckslos hinter der folgenden Göttin. Auch das direkt nach vorn vortretende rechte Bein ist von flauen, schlaffen Konturen begleitet, ohne jede stützende, tragende Kraft. Das linke verschwindet ganz hinter einem Gewandzipfel der Göttin.

Der Körper ist völlig bekleidet; seine weichen, charakterlosen Formen sind nur durch die Decke des Gewandes zu erkennen. Dieses ist zum großen Teil ebenso ausdruckslos und flüchtig behandelt. So über der Brust, wo flache, weichliche Faltenmassen unklar und wirkungslos lagern. Die kleinen rundlichen Fältchen über dem Bauch sind gleichsam in den Körper eingearbeitet. Der an der rechten Körperseite in grader Linie herablaufende Faltenzug, der am Unterleib plötzlich umbiegt, wirkt überaus leer und hölzern. Die ganze linke Seite ist nur flüchtig und andeutungsweise gegeben, besonders der herabhängende Arm und die in den Stoff greifende Linke. — Auf dem vortretenden Bein liegt der Stoff glatt auf, an der Innenseite fließen einige Faltenzüge von breiter, weicher, routinierter Behandlung herab.

Der Kopf ist zur Seite gewendet gegen die folgende Figur hin (Taf. 34, 1). Das Gesicht ist von ziemlich breiter, rechteckiger Form, von weichem, etwas verschwommenem Gesamtausdruck. Die

Backenknochen stehen auseinander, die Augen liegen nicht tiefer als die Wangen. Darüber aber baut sich, vorspringend, die Stirn auf und gibt auch dem Untergesicht Tiefenwirkung und Leben. Auch in sich ist sie modelliert, mit vortretender unterer Hälfte und zwei geschwungenen Linienzügen darüber. Die Nase war nur kurz, das ganze Untergesicht ist vom Bart bedeckt, bis auf den geöffneten, nur flüchtig ausgeführten Mund. Die Haare sind lebhaft durchgebildet und schlängeln sich in weichen Locken zu seiten des Gesichtes, der Bart ist als große, lockere Masse gegeben. — Die weiche, wenig klare und markante Art des Meisters wirkt in dem Kopf dieses alten Nereus weit besser als bei seiner Körperwiedergabe.

Die folgende weibliche Figur, vielleicht Doris (Z. 75, Taf. 33), die Gemahlin des Nereus, ist ebenfalls ganz in Vorderansicht gestellt. Das Motiv des aufgestützten Fußes ist nach oben wenig glücklich weitergeführt, indem der Oberkörper der Bewegung der Beine widersprechend zurückgenommen ist, sodaß eine lahme, unwirksame Stellung herauskommt. Auf den Schultern ist der Chiton als lockerer, weicher Stoff charakterisiert, gegenüber dem schweren, steifen Peplos über der Brust, freilich mehr in der konventionellen Art, als mit wirklicher Einfühlung in den jeweiligen Stoffcharakter. Auch Gürtel und querlaufendes Band sind ohne besondere Feinheit gegeben. Darunter setzt mit dem Bauch eine leichte Modellierung des Körpers ein. Der eingesenkte Nabel, einige weiche Schwellungen treten durch das Gewand hindurch, das schlicht und mit wenigen Falten belebt darüberliegt. Im ganzen ist der Unterleib und die Hüftpartie auffallend breit und nach den Seiten ausladend entwickelt, sodaß die Körperkonturen nach den Schultern hinauf schräg zusammenlaufen. Gerade in der Ansicht von unten wirkt diese Verjüngung des Körpers falsch und störend. Das ganz von vorn gesehene rechte Bein steht in unangenehmer Parallelität mit dem des Nereus und ist ganz entsprechend flau und weichlich modelliert, glatt vom Gewandstoff bedeckt. Ein tief herausgearbeiteter Faltenbausch schlägt von seiner Außenseite nach dem Nereus hinüber. Außerdem gehen vom linken Oberschenkel einige tiefe, weiche Faltenzüge aus und verbreiten sich zwischen den Beinen der Figur.

Im ganzen ist diese mehr im Vordergrunde stehende Figur sorgfältiger behandelt als die des Nereus, doch ist sie aus dem gleichen weichlichen, strukturlosen Stilgefühl heraus geschaffen.

Der Versuch, diese Figur mit der ihres Gegners (Z. 76) zusammenzuschließen, ist wenig geglückt. Die im Handgelenk noch einmal gebrochene, schwächliche Führung seines linken Armes und das künstliche Motiv der rechten haben keine starke Bindungskraft. Der Körper dieses schlangenbeinigen Giganten ist nicht eingehend, sondern flau modelliert. Es scheinen nur die großen Flächen weich nebeneinander gesetzt zu sein.

Ebenso sind Kopf und Gesicht von wenig individueller Durchbildung. Zwar scheint eine mehr rundliche Form als beim Nereus vorzuliegen, doch tritt die Stirn in ähnlicher Weise über das gesamte Untergesicht vor. Wangen und Augen sind leer und ausdruckslos, die Haarlocken lebhafter, rundlich. Trefflich ist das rechte Ohr herausgearbeitet.

Gegenüber diesem schmächtigen Körper des Giganten wirkt der folgende eines aufrecht stehenden Gottes besonders breit und kräftig (Z. 77). Er ist im Verhältnis zu den vorhergehenden Figuren fest und klar vor die Fläche gesetzt. Der Torso ist einfach und in großen Zügen, nicht sehr kräftig durchmodelliert. Das Gewand fällt an der linken Körperseite in schlichten, glatten Partien über Leib und Oberschenkel. Am Ansatz des rechten Schenkels ballt es sich zusammen, um zu seinen beiden Seiten mit lebhaften kurzen Schwüngen auszulaufen.

Der Kopf (Taf. 34, 2) erinnert im Gesamtausdruck wie in den Einzelheiten stark an den des Nereus: die gleiche breite Form, das flache, von der Stirn überschattete Gesicht, die Aufteilung der Stirn, die weiche, flockige Masse des Bartes, mit dem geöffneten, grob gearbeiteten Mund darin. Beide Köpfe gehören zusammen in ihrer eigentümlich weichen, ganz ungriechischen Form und Ausdrucksweise.

Rechts vor dem linken Oberschenkel dieses Gottes erscheint in ganz flachem Relief der Rest einer weiblichen Figur, der mit einem fein und weich gebildeten Chiton bedeckte Unterleib einer Göttin. Ihre rechte Hand findet sich hinter dem Kopf des Okeanos.

Die letzten beiden Figuren (Z. 78—79) sind wiederum Giganten, deren Körper leider stark fragmentiert und korrodiert sind. Doch scheint der von vorn gesehene Kniende mit dem vorschwellenden Unterleib und der verschwommen-weichen Leistenlinie dem Gegner der Doris in seiner Schmächtigkeit und Weichlichkeit verwandt zu sein.

Die äußerste Ecke füllt ein am Kampfe beteiligter Adler, dessen Gefieder in konventioneller, einfacher Weise gebildet ist. Gegenüber der scharfen, spitzigen Art, in der es an seinem Gegenstück an der rechten Treppenwange gegeben ist (Z. 1, Abb. 8), erscheint es hier großzügiger, schlichter, weicher gesehen.

So schließen sich diese wenigen Platten zu einer stilistischen Einheit zusammen. Der Künstler gehört nicht zu den großen des Frieses. Seine Unfähigkeit, den Figuren Gerüst und Aufbau zu geben, wird durch keine besondere Eigenschaft in der Modellierung der Körper oder der Gewandwiedergabe aufgehoben. Doch ist die ungriechische Weichheit seiner Köpfe und Gestalten nicht ohne Reiz! Deutlich setzt er sich jedenfalls ab von den klaren, festen Gestalten seines Nachbarn an der vorhergehenden Stirnseite.

ABSCHLUSS

Die voraufgehende Untersuchung beschränkt sich darauf, in formvergleichender Methode von Figur zu Figur fortschreitend die stilistischen Unterschiede festzustellen und — wo möglich — stilverwandte Figuren zu Gruppen zusammenzuschließen. Betrachten wir nun die so entstandenen einzelnen Abschnitte im Zusammenhang, und zwar zunächst rein äußerlich ihrer Ausdehnung nach.

Die genaue Länge ist nur bei wenigen Abschnitten einigermaßen sicher festzustellen. Die hier angegebenen Zahlen können keinerlei Anspruch auf mathematische Genauigkeit erheben, sondern sollen nur einen allgemeinen Eindruck von den Längenverhältnissen verschaffen, der vor den Originalen bei ihrer derzeitigen Aufstellung auf engem Raum nicht gewonnen werden kann.

Die von Puchstein begründete und bei der Aufstellung befolgte Anordnung des gesamten Plattenmaterials ist durch unsere stilistische Untersuchung nur gefestigt worden. Eine Änderung ist von Winnefeld vor allem an zwei Stellen, die für unsere stilistische Aufteilung von Wichtigkeit sind, versucht worden.

Die Plattenfolge Nr. 6 (Z. 17—18, Text-Bd. III, 2, S. 150 f., Beilage Nr. 4) entfernt er aus der Mitte der Südseite, wo sie zwischen Helios-Theia und der Leon-Aither-Gruppe ohne direkten Zusammenhang angesetzt war, um sie rechts von Apollon folgen zu lassen. Doch bezeichnet er selbst die Beibehaltung des alten Platzes nur als unwahrscheinlich, nicht als unmöglich.

In der Tat erscheinen die Gründe, die er für eine Umsetzung dieser Plattenfolge anführt, zu schwach, um mehr als eine Vermutung auszudrücken. Die beiden Flügelreste hinter dem Kopf der Selene und über dem Rücken des Leon sind zu gering, als daß man eine Gegensätzlichkeit zwischen ihnen konstruieren könnte. Sie gehören zu einer verlorenen Figur, über deren Motiv wir, da auch die benachbarten Platten Nr. 6, 3 und Nr. 7, 1—2 in ihrem unteren Teil zerstört sind, nichts aussagen können. Ein vor ihr zu Boden gestürzter Gegner wäre ebenso denkbar, wie ihr Eingreifen in den Kampf gegen Leon. Desgleichen kennen wir die Motive der Figurenreste von Platte Nr. 5 und Nr. 6, 1 zu wenig, als daß wir in ihnen ein entscheidendes Moment finden könnten, das gegen die Vereinigung beider Gestalten zu einer Kampfgruppe spräche.

Vor allem aber spricht der Stil dieser Plattenfolge Nr. 6 ein gewichtiges Wort. Die nahe Verwandtschaft der Formbehandlung, die zwischen dem jugendlichen Giganten Nr. 6, 1 (Z. 17, Taf. 11, 1 u. 2) und dem Torso des Giganten vor dem Heliosgespann (Z. 13, Taf. 9), ferner zwischen den Köpfen von Nr. 6, 1 (Z. 17, Taf. 11, 1) und Nr. 5 (Z. 16, Taf. 8, 1) besteht, das gleiche, flächenhafte Stilgefühl, das bei der Bildung der Eos (Z. 18, Taf. 10) wie in der Gruppe des Heliosgespannes vorherrscht (Z. 14, Abb. 12), bringen diese Figurenfolge in engste Beziehung zu dem Meister des Helios. Dieser stilistischen Zusammengehörigkeit gegenüber müssen die geringfügigen Gründe

für eine Versetzung schweigen. Um so mehr ist dies der Fall, als sich der Eindruck nicht vermeiden läßt, die Herauslösung der drei Platten aus dem Zusammenhang der Süd-Seite sei wünschenswert erschienen, um für die Platten Nr. 24—25 Raum zu gewinnen. Für die Ansetzung aber dieser ganz zerstörten Gruppe zwischen der Helios- und Leon-Gruppe lassen sich keine unmittelbaren Gründe beibringen.

Daß freilich der große Flügel (Fragment Nr. 25) nicht zu dem Gegner der dritten Gorgo gehören kann, hat Winnefeld nachgewiesen (Text S. 78/79). Nimmt man Göttin und Giganten von Nr. 24 als zusammenhängend mit dem großen Flügel an, so muß diese ganze Gruppe aus der Aufeinanderfolge der drei Moiren entfernt werden. Die beiden ausgeschiedenen Platten würden, wenn nirgends anders, in der weiten, zwischen Apollon und dem Heragespann klaffenden Lücke Raum finden.

So wäre also nur am Westende der Nordseite eine Änderung vorzunehmen, indem die Moirengruppe enger gefaßt, und damit der von Winnefeld geforderte (Text S. 125) größere Zwischenraum zwischen dem Torso Nr. 26, 3 (Z. 67) und dem folgenden Seepferdgespann (Z. 68) gewonnen würde.

Auch zwischen der Gruppe des Stiergiganten und der anreitenden Eos fordert Winnefeld mit Recht eine größere Distanz (Text S. 151). Doch ließe sich diese auch ohne Entfernung der Plattenfolge Nr. 6 (Z. 17—18) aus dem Zusammenhang der Südseite erzielen, indem Figur Nr. 5 (Z. 16), soviel es mit einer Kampfgruppe vereinbar ist, näher an Nr. 6, 1 (Z. 17), vor allem aber die Heliosgruppe an Nr. 5 herangerückt wird, wie es Winnefeld schon getan hat (s. Beilage Nr. 4 gegenüber Beilage Nr. 5).

Doch sind diese Änderungen, die die Plattenfolge Nr. 4/5 und Nr. 23/26 betreffen, verhältnismäßig geringfügig und für die stilistische Untersuchung und ihre Ergebnisse ohne Wirkung. Im ganzen ist, wie gesagt, die bisherige Aufstellung beizubehalten. Sie wird durch die Aufteilung des Friesstreifens nach stilistischen Gesichtspunkten nur bestätigt.

Trifft schon die Ansetzung der einzelnen Platten, wie sie nach den technischen Merkmalen, inschriftlichen Resten und inhaltlichen Beziehungen geschehen ist, auf große Hindernisse, und läßt sich eigentlich nur an den Ecken eine unbedingt sichere Anordnung erreichen (cf. Beilage 2), so ist eine genaue Maßangabe für die Ausdehnung der stileinheitlichen Abschnitte noch schwieriger. Immer wieder werden diese einzelnen Abschnitte von Lücken zerrissen, die eine mehr oder weniger starke Verschiebung der Platten zulassen. Wenn trotzdem der Versuch gemacht wird, mit runden Zahlen die Stileinheiten abzugrenzen, so geschieht dies durchaus in dem Bewußtsein, daß eine absolute Genauigkeit nicht zu erreichen ist, wohl aber ein Überblick über die Anteile der einzelnen Meister am ganzen Fries und ihre Vergleichung untereinander von Nutzen sein wird.

Die einzige in ihren Grenzen faßbare Gruppe ist die der Hekate. Sie nimmt das Ostende der Südseite ein und setzt sich deutlich von Platte Nr. 9, 2 (Z. 23), die zum Uranos-Meister gehört, ab. Ebenso ist am Südende der Ostseite die Stilgrenze zwischen Platte Nr. 10, 4 und 10, 5 klar gegeben. Die Ausdehnung dieses Abschnittes beträgt ungefähr 8,00 m = 8 Platten = Nr. 9, 3 — 10, 4 = Z. 24 — vor 30.

Durch die architektonische Anlage des Altares sind zwar die Stirnseiten der beiden bastionsartigen Vorsprünge rechts und links der Treppe als geschlossene Einheiten gegeben. Doch scheinen sie im Stil mit seitlich anschließenden Friespartien zusammen zu gehen, die linke Stirnseite (Z. 70—73) mit dem Ende der Nordseite, den Platten Nr. 26, 3, 27 und 28 (Z. 67—69); die rechte (Z. 4—6) mit der rechten Treppenwange (Z. 1—3). So entsteht hier ein in seiner räumlichen Ausdehnung abweichender Plattenabschnitt, dort verhindert die unsichere Ansetzung der Platten Nr. 26, 3—27 eine genaue Maßnahme.

Dagegen läßt sich die Ausdehnung der Zeus-Athena-Gruppe ungefähr bestimmen, wenn man nur die durch die Komposition zusammengefaßten Platten rechnet. Es ergeben dann die 9 Platten = Nr. 15, 1 — 16, 5 (= Z. 37—43) ungefähr 9 m.

Alle übrigen Abschnitte sind Schwankungen unterworfen. Ihre Maße stellen sich ungefähr folgendermaßen dar:

Kybele-Abschnitt:

mit der weiteren Auseinanderstellung von Stiergigant und Eos (wie auf Beilage 5) 9 Platten = Nr. 3, 1 — 4, 2 = Z. 7—12 = 9 m.

Helios-Abschnitt

mit Beibehaltung von Folge Nr. 6 (Z. 17—18, Beilage 4) und einer Verschiebung der Heliosgruppe nach rechts näher an Nr. 5 (Z. 16) (vgl. Beilage Nr. 5) 10 Platten = Nr. 4,3—6, 3 = Z. 13—18 = 10 m.

Uranos-Abschnitt

8 Platten = 7, 1 — 9, 2 (= Z. 19—23) = 8½ m.

Über den Abschnitt des Hekatemeisters s. oben.

Vom Artemis-Abschnitt sind 6 Platten = Nr. 10, 5—11, 3 = Z. 30—34 = 6½ m erhalten. Gewiß erstreckte er sich noch weiter nach rechts hin, wo die große Unterbrechung folgt, in die die Reste der Heragruppe gesetzt sind. Dieser Zwischenraum von Nr. 11, 3—15, 1 ist etwa 11,5 m breit, hat also ungefähr 12 Platten enthalten. Beanspruchen wir hiervon 2 für den Artemisabschnitt, so erhält dieser eine Ausdehnung von 8 Platten = ca. 8,50 m.

Für den fehlenden

Abschnitt der Hera

verbleiben dann 10 Platten = knapp 10 m, von denen n. 12—14, 3 = Z. 35—36 erhalten sind.

Die

Zeus-Athena-Gruppe

ist oben mit 9 Platten = Nr. 15, 1—16, 5 = Z. 37—43 = 9 m festgesetzt.

Schwieriger wird die Aufteilung an der Nordost-Ecke und der anschließenden Nordseite. Einigermaßen sicher können wir wohl den Stil des Aphrodite-Meisters bis zur Figur der Dione Nr. 19 (Z. 47) verfolgen auf 5 Platten = Nr. 18, 1—19 = Z. 45—47 = 4 m. Andererseits wäre es nicht unmöglich, das Gespann des Ares (Z. 44) am Nordende der Ostseite dem Aphrodite-Meister zuzuschreiben. Es umfaßte 3 Platten, von denen eine, Nr. 17, erhalten ist. Damit ließe sich dieser Abschnitt erweitern auf: 8 Platten = Nr. 17—19 = Z. 44—47 = 7 m ca.

Die folgenden Platten (Nr. 20) = Z. 48—51 verbieten durch ihren Erhaltungszustand eine stilistische Untersuchung und Abgrenzung. Doch wird ihre Ausdehnung beträchtlich eingeengt, wenn wir den

Abschnitt der Nyx

von dem Fragment einer Frauenfigur Nr. 23, 1 = Z. 59 bis zu dem freilich nur in lockerer stilistischer Beziehung zu ihm stehenden Rückenakt Nr. 22, 1 = Z. 52 rechnen. Er enthält dann 9 Platten = 10 m.

Die Gruppe der Gorgonen muß nach Ausscheidung von Nr. 24 beträchtlich zusammengerückt werden, wodurch die größere Distanz zwischen Nr. 26, 3 u. 27 (Z. 67 und 68) gewonnen wird. Sie erhält damit ungefähr eine Ausdehnung von 6 Platten = Nr. 23, 2—26, 2 = Z. 60—66 = 6,5 m.

Die westliche Endung dieser Friesseite mit der Darstellung des Poseidongespannes umfaßt 6 Platten = Nr. 26, 3—28 = Z. 67—69 = 6,00 m. Soll es mit der Tritongruppe an der anschließenden Stirnseite, die aus 6 Platten = Nr. 29, 1—6 = Z. 70—73 = 5,5 m besteht, zusammengefaßt werden, so würde ein verhältnismäßig großer Abschnitt von 12 Platten = Nr. 26, 3—29, 6 = Z. 67—73 = 11,5 m entstehen.

Die linke Treppenwange mit 5 Platten = Nr. 30, 1—6 = Z. 74—80 = 6,5 m gehört dann einem besonderen Meister an.

An der rechten Seite dagegen ist vielleicht die Treppenwange, von der freilich nur wenige Fragmente erhalten sind, mit der Stirnseite, die aus 5 Platten = Nr. 1—2, 2 = Z. 4—6 = 5,50 m zusammengesetzt ist, zu einem stileinheitlichen Abschnitt von 9 Platten = Nr. 31, 1, 31, 3, 33 und Nr. 1—2, 2 = Z. 1—6 = 11, 50 zusammenzufassen.

So ungenau eine solche Berechnung auch sein muß, scheint sie doch bei einer Umrechnung nach dem pergamenischen Fuß für einige Abschnitte zu runden Maßen zu führen. Der im pergamenischen Reich gebräuchliche, aus der persischen Elle abgeleitete Fuß, der sog. ποὺς Φιλεταιρεῖος beträgt 35,0—35,3 cm [1]). Daraus ergeben sich folgende Maße: 15 Fuß = 5,25 m; 25 Fuß = 8,75 m; 30 Fuß = 10,50 m [2]). Diese runden Zahlen von Fußlängen lassen sich nicht unschwer mit den für die Ausdehnung einiger Abschnitte gewonnenen zusammenbringen. So können wir etwa eine Anzahl von 30 Fuß für den Abschnitt des Helios und den der Nyx, 25 Fuß für den Abschnitt der Zeus-Athena-Gruppe, der Kybele und Artemis, 23 Fuß für den Abschnitt des Uranos und der Hekate [illegible]

Bei einer durchschnittlichen Breite von 8—10 m und einer Höhe von 2,25—30 m umfaßt der den einzelnen Künstlern zugewiesene Friesteil einen bedeutenden Flächenraum. Das ihn ausfüllende Skulpturwerk erfordert um so größere Arbeitskraft, als es in fast vollplastischem Relief und in dichtester Gedrängtheit angelegt ist. So ist es nur erklärlich, wenn wir in der Ausführung des Reliefwerkes eines solchen Friesanteiles nur bei den Hauptfiguren den Stil des führenden Meisters durch seine eigene Hand zum Ausdruck gebracht finden. Schon die Nebenfiguren, vor allem aber die zahlreichen, raumfüllenden Einzelheiten und Requisiten boten ein weites Feld der Betätigung für Gesellenhände und untergeordnete Kräfte.

Wo diese deutlich hervortreten, ist es im Verlauf der Untersuchung verschiedentlich angemerkt worden. Zusammenfassend muß gesagt werden, daß die eigentlichen Träger stilkritischer Feststellungen vor allem die Hauptfiguren sein müssen. Die nackten Torsen, die Gewänder und ihr Verhältnis zum Körper, die Köpfe sind die wichtigen Vergleichsmomente. Gewiß lassen sich auch an dem übrigen Dargestellten die stilistischen Unterschiede aufweisen; man vergleiche nur das vorderste Roß vom Heliosgespann (Z. 14, Abb. 12) und seine Flächenhaftigkeit — trotz Schrägstellung der anderen Pferde — mit den Rossen des Ares (Z. 44; Abb. 17) in ihrer tiefenhaft-plastischen Bildung, oder die Unterschiede in der Wiedergabe des Löwen bei Kybele, Rhea und der dritten Gorgo. Ja sogar der Adler in der äußersten Ecke der rechten Treppenwange läßt sich mit seiner spitzig-harten Formbehandlung in einen grundsätzlichen Gegensatz stellen zu dem weicher gebildeten der linken Treppenwange.

Im allgemeinen aber dürfen wir Einzelheiten, wie Schilde, Schwerter u. s. f. nicht den führenden Meistern zuschreiben, sondern diese werden sie anderen Händen überlassen haben. So entsteht ,,die mechanische Genauigkeit" und ,,der Eindruck der Härte" in der Wiedergabe dieser Gegenstände, die Brunn an den Schilden des Otos (Z. 29) und der Athena tadelt, wo »das Mechanische im Gegensatz zu der Freiheit und Bewegtheit im Rhytmus aller übrigen Formen« steht (Brunn, Kl. Schriften II, S. 436). — Dasselbe trifft für die Waffen der Hekate zu. Auch für die übertriebene Sorgfalt und Genauigkeit in der Bildung des Schuhwerkes wird man einen hinreichenden Grund finden in der Annahme, daß es von dem Künstler nur angelegt wurde, um dann von Gesellenhand bis ins einzelne ausgeführt zu werden. — Weiterhin werden wir die harte Akkuratesse und äußerliche Genauigkeit vieler Schlangenköpfe und -körper diesen Hilfskräften zuschreiben.

Ja wir werden den Kreis ihres Einflusses noch erweitern und eine große Anzahl der zu Boden gesunkenen Giganten der unteren Frieshälfte einbegreifen müssen. Ihre geringe inhaltliche Bedeutung berechtigte, sie minderwertigen Kräften zu überlassen, ihre geringe künstlerische Qualität bestätigt

[1]) s. F. Hultsch, Griech. u. röm. Metrologie, 1882, § 50, 1, bes. S. 568.

[2]) Vermutlich war die größte Länge des Frieses (N-S) = 100 Fuß = 35,50 m. Schrammen gibt (A. v. Perg. III, 1, S. 53) als »größtmögliche Länge« in dieser Richtung 36,8 m an; sie läßt sich wegen Zerstörung des Fundamentes nicht genau festlegen.

[3]) Bei diesen Verschiedenheiten in der Länge der einzelnen Abschnitte ist noch darauf hinzuweisen, daß auch die Anbringung der Künstlerinschriften auf eine ganz verschieden lang bemessene Ausdehnung der einzelnen Gruppen deutet. Schon Fränkel und Fabricius bemerken (Textbd. VIII S. 55), daß der Abstand der Buchstaben in diesen Zeilen — und immer war eine Signatur in je einer einzigen Zeile über mehrere Blöcke weggeschrieben — außerordentlich verschieden groß war. Die Differenz konnte bis zu 8 cm betragen. Freilich ist dabei auch der Fall zu berücksichtigen, daß zuweilen zwei Künstlernamen mit ihren Patronymika und Ethnika in derselben einzigen Zeile unterzubringen waren.

diese Vermutung. — An der Südseite sind nur wenige solcher Staffage- oder Füllungsfiguren erhalten. Doch wird man den flachen, leeren Rückenakt von Z. 22 kaum mit der feinen, vornehmen Art des Uranos-Meisters zusammenbringen können. Rechts daneben sinkt ein Gigant hinter dem Phoibegegner zu Boden (Z. 23). Sein Kopf ist von flüchtiger, aber doch ausdrucksvoller Bildung, der Körper dagegen in falscher Lagerung und mit ganz schwächlicher Modellierung gegeben. Ferner erscheinen die Gegner von Leto und Apollon, die unter sich nach der Form des Kopfes zusammengehören, so grob und fehlerhaft modelliert, daß sie sich deutlich von dem Formcharakter des Apollon oder der Artemis scheiden. Ebenso steht der gestürzte Gigant Z. 45 unten mit seiner oberflächlichen, ausdruckslosen Körperbehandlung und dem leeren, nur äußerlich bewegten Gesicht der Aphrodite und dem beseelten Kopf des folgenden Giganten (Z. 46) sehr fern.

Bei allen diesen Figuren und Künstlern untergeordneter Gattung ist der charakteristische Stil des führenden Meisters nur wenig ausgeprägt oder ganz verschwunden. Dagegen erscheinen sie untereinander verwandt in der unpersönlichen Art ihrer unzulänglichen und mittelmäßigen Bildung.

Die Künstler haben an dem unteren Sockelgliede ihre Namen eingemeißelt. Man darf wohl annehmen, daß dieses Vorrecht nur den leitenden Meistern zustand. Aus den erhaltenen Inschrift-Resten (s. Inschr. v. Pergamon S. 55 ff. Nr. 70—85; Text Bd. III, 2, S. 121 f.) ist für unsere Zwecke wenig zu entnehmen. Nur der Name des Theorretos ist für die rechte Treppenwange gesichert. Die Namen dreier anderer Künstler, die sich einigermaßen wiedergewinnen lassen, sind weder am Fries bestimmt anzusetzen, noch durch literarische Zeugnisse aufzuklären. So wird auch mit dem Namen des Theorretos nur eine neue Unbekannte eingeführt. Der auf Grund der inschriftlichen Reste gezogene Schluß, diesem Künstler sei nur die linke, östliche Hälfte der Treppenwange zuzuweisen, erscheint nicht zwingend. Ob wir andererseits in ihm den Meister der im Stil sich nahestehenden rechten Treppenwange und der Stirnseite sehen dürfen, ist nicht zu erweisen.

Über die Zahl der Künstlernamen läßt sich nach den Inschriften kaum etwas aussagen. die erhaltenen Reste deuten auf mindestens 12 Namen. Es dürften also nicht viele verloren sein, wenn nur unsere ca. 15 Meister genannt waren.

Eine der Künstlerinschriften ergibt mit Wahrscheinlichkeit den Namen Menekrates. Die hiervon ausgehende Konstruktion, durch welche A. von Salis (Der Altar v. Perg. S. 8 ff.) mit Heranziehung fernliegender literarischer Zeugnisse ihn zu dem Hauptmeister und -architekten des ganzen Bauwerkes machen möchte, muß als völlig hypothetisch bezeichnet werden. Über einen Meister, der allen anderen übergeordnet war und den Entwurf für den Aufbau des Altares im ganzen und die Aufteilung des Friesstreifens im einzelnen lieferte, können wir positiv nichts aussagen. Nach der Kenntnis aber, die wir nun von den Künstlerabschnitten gewonnen haben, erscheint der Einfluß einer solchen Persönlichkeit nur als ein geringer. Freilich muß, auch wenn das Prinzip der kompositionellen Anordnung nur das möglichst gleichmäßiger Füllung war, eine einheitliche Grundkomposition von einem entwerfenden Künstler angenommen werden, vielleicht sogar in Form eines kleineren Modells. Gerade bei einem so gehäuften Stoff und einer so großen Anzahl von Mitarbeitern war die einheitliche Direktive der grundlegenden Gesamtkomposition unerläßlich. An diese mußten sich alle Beteiligten gleichmäßig halten. In der Art, wie sie dies taten und was sie daraus zu machen wußten, zeigt sich der Meister und der Stümper. Der den Bau leitende Architekt scheint über die Qualität der ausführenden Meister einigermaßen unterrichtet gewesen zu sein. Davon zeugt die Anweisung eines bedeutenden Abschnittes an hervorragender Stelle an den großen Meister der Zeusgruppe; eines auffallend engen Friesanteiles an den unfähigen Meister der Gorgonen, der zwischen zwei treffliche Meister eingeschoben ist, und die Aufeinanderfolge von drei großen, von guten Kräften ausgeführten Abschnitten an der Süd-Seite, die dem Burgeingang gegenüber lag. — Die Vorsicht in der Ansetzung der einzelnen Meister und in dem Umfang ihrer Abschnitte dürfen wir wohl einer übergeordneten Kraft zuschreiben.

Nicht ganz gleichgültig ist auch die Stelle, an der die Inschriften stehen im Vergleich zu den übrigen Inschriften am Altar: zu allerunterst, in der Kehle des Fußgesimses. Der Platz ist bescheiden

und doch garnicht zu übersehen. Jeder Beschauer mußte die Künstlernamen hier sehen. Sie wollten also gelesen werden.

Gerade die Hervorhebung des künstlerischen Individuums durch Nennung der einzelnen Namen zeigt uns noch bei dieser letzten großen Schöpfung der griechischen Kunst als treibende, innere Kraft das agonale Moment, den künstlerischen Wettstreit. Wie in den großen Jahrhunderten griechischer Kunstübung die besten Künstler sich zusammenfanden, um, das gleiche Thema behandelnd, im Wettkampf ihre Kräfte zu messen und den Lorbeer zu erringen, so vereinigte sich hier noch einmal im Auftrag eines tätigen Monarchen eine Schar von Meistern, um ihr Bestes zu leisten, gegeneinander im Wettstreit, miteinander in der Schaffung eines gewaltigen Kunstwerkes zum Ruhm des pergamenischen Königshauses.

VERZEICHNIS DER TEXTABBILDUNGEN

Abb. 1. Alexander. Bronzestatuette im Louvre. H. 16,5. A. Giraudon — Phot. 110.
Abb. 2. Pergamon. Plan der Burg. Rekonstruktion. Nach A. Baumeister, Denkmäler des klass. Altertums 1887, Bd. II, S. 1215, Abb. 1403.
Abb. 3. Die Terrassenanlagen der Burg (nach F. Thiersch neu gezeichnet von E. Blaum) Rekonstruktions-Zeichnung aus H. Luckenbach, Kunst und Geschichte I. Teil: Altertum 1913, S. 52, Fig. 115.
Abb. 4. Zeusaltar in Pergamon, Rekonstruktionszeichnung aus G. Rodenwaldt, Das Relief bei den Griechen, Berlin 1923, Abb. 108.
Abb. 5. Schnitt durch den Unterbau des großen Altares nach: Altertümer von Pergamon, Textbd. III,1, S. 17 A.
Abb. 6. Aufbau der nördlichen Treppenwange (Phot. W. Titzenthaler, Berlin Nr. 85, 96).
Abb. 7. Grundriß des großen Altares, Altert. v. Perg., Textbd. III, 1, S. 4.
Abb. 8—22. Nach neuen Aufnahmen von Eva Schuchhardt.
Abb. 8. Rechte Schulter und Mantelzipfel des Dionysos (vgl. Z. 1 u. Altert. v. Perg., Tafelbd. III, 2, Taf. XXIII, Mitte).
Abb. 9. Fragment des Adlers der rechten Treppenwange (vgl. Z. 1 u. Altert. v. Perg., Tafelbd. III, 2, Taf. XXIII, Mitte).
Abb. 10. Rechte Schulter und Rückenpartie der sog. Rhea (vgl. Z. 6 u. Altert. v. Perg., Tafelbd. III, 2, Taf. I).
Abb. 11. Sog. Selene (vgl. Z. 12 u. Altert. v. Perg., Tafelbd. III, 2, Taf. IV).
Abb. 12. Gespann des Helios (vgl. Z. 14 u. Altert. v. Perg., Tafelbd. III, 2, Taf. IV).
Abb. 13. Unterkörper eines Gefallenen. Schild. Schlangenkopf (vgl. Z. zw. 17 u. 18 u. Altert. v. Perg., Tafelbd. III, 2, Taf. V).
Abb. 14. Kopf eines jugendlichen Giganten, sog. Otos (vgl. Z. 29 u. Altert. v. Perg., Tafelbd. III, 2, Taf. VIII).
Abb. 15. Kopffragment mit Ohr und Haarbüscheln (vgl. Z. 26 u. Altert. v. Perg. III, 2, Taf. VII).
Abb. 16. Gestürzter Gigant, rechts von Apollon (vgl. Z. 34 u. Altert. v. Perg., Tafelbd. III, 2, Taf. IX).
Abb. 17. Gespann von 2 Pferden (vgl. Z. 44 u. Altert. v. Perg., Tafelbd. III, 2, Taf. XIII).
Abb. 18. Gigantentorso (vgl. zw. Z. 48 u. 49 u. Altert. v. Perg., Tafelbd. III, 2, Taf. XV).
Abb. 19. Jugendliche Göttin (vgl. Z. 59 u. Altert. v. Perg., Tafelbd. III, 2, Taf. XVIII).
Abb. 20. Gorgo und bärtiger Gigant (vgl. Z. 60/61 u. Altert. v. Perg., Tafelbd. III, 2, Taf. XVIII).
Abb. 21. Unterleib eines Giganten. Fischleib des Triton sich darüberlegend (vgl. Z. 70 u. Altert. v. Perg., Tafelbd. III, 2, Taf. XXI).
Abb. 22. Delphin und Reste eines Dreizacks (vgl. Z. 69 u. Altert. v. Perg., Tafelbd. III, 2, Tafel XX).

VERZEICHNIS DER TAFELN

Wo nichts anderes angegeben, nach Aufnahmen von Eva Schuchhardt. Zur Orientierung über den gesamten Zusammenhang sind für jede Figur die Nummern unserer Zeichnungen und die Tafeln des Tafelbandes der Altertümer von Pergamon (III, 2) angegeben.

Taf. 1. Fundament des großen Altares (nach: Altert. v. Perg., Tafelbd. III, 1, Taf. III).

Taf. 2. Männlicher Torso der rechten Treppenwange (vgl. Z. 2 u. A. v. P., Taf. XXIII, 3).

Taf. 3. Dionysos, ganze Figur (vgl. Z. 4 u. A. v. P., Taf. I).

Taf. 4. Kybele. Oberkörper (vgl. Z. 8 u. A. v. P., Taf. II).

Taf. 5. 1. Kopf des Stiergiganten (aus seiner horizontalen Haltung aufgerichtet). 2. Stiergigant. Ansicht von links seitlich her (vgl. Z. 11 u. A. v. P., Taf. III).

Taf. 6. 1. Kopf der sog. Adrasteia. 2. Schwanz des Kybelelöwen (vgl. Z. 8 u. 9 u. A. v. P., Taf. II).

Taf. 7. Torso eines Gottes (vgl. Z. 10 u. A. v. P., Taf. II—III).

Taf. 8. 1. Kopf einer Göttin, sog. Theia. 2. Kopf des Helios (vgl. Z. 15—16 u. A. v. P., Taf. IV).

Taf. 9. Torso des Giganten vor dem Heliosgespann (vgl. Z. 13 u. A. v. P., Taf. IV).

Taf. 10. Göttin, reitend; sog. Eos (vgl. Z. 18 u. A. v. P., Taf. V).

Taf. 11. 1. Jugendlicher Gigant, von vorne gesehen. 2. Derselbe von hinten gesehen (vgl. Z. 17 u. A. v. P., Taf. V).

Taf. 12. Oberkörper eines bärtigen, geflügelten Giganten, Gegners der Phoibe (vgl. Z. 23 u. A. v. P., Taf. VII).

Taf. 13. Oberkörper des Uranos (vgl. Z. 21 u. A. v. P., Taf. VI).

Taf. 14. 1. Kopf des Phoibe-Gegners. (vgl Z. 23 u. A. v. P., Taf. VI). 2. Kopf des Uranos (vgl. Z. 21 u. A. v. P., Taf. VI).

Taf. 15. Gott mit Löwen kämpfend; sog. Aither (vgl. Z. 19/20 u. A. v. P., Taf. VI).

Taf. 16. 1. Phoibe mit Fackel (vgl. Z. 24 u. A. v. P., Taf. VII). 2. Hekate mit Waffen (vgl. Z. 28 u. A. v. P., Taf. VIII).

Taf. 17. 1. Kopf eines bärtigen Giganten. 2. Oberkörper desselben (vgl. Z. 27 u. A. v. P., Taf. VIII).

Taf. 18. Sterbender Gigant mit Hund (vgl. zw. Z. 29 u. 30 u. A. v. P., Taf. VIII).

Taf. 19. Artemis, ganze Gestalt (vgl. Z. 30 u. A. v. P., Taf. VIII).

Taf. 20. Kopf der Artemis (vgl. Z. 30 u. A. v. P., Taf. VIII).

Taf. 21. Torso des Apollon (vgl. Z. 33 u. A. v. P., Taf. IX).

Taf. 22. Die Zeus-Athena-Gruppe in ihrer gesamten Ausdehnung (nach A. v. P., Taf. XXIV).

Taf. 23. Der Gegner der Athena, Oberkörper und Flügel (vgl. Z. 41 u. A. v. P., Taf. XII).

Taf. 24. Kopf des Athena-Gegners (vgl. Z. 41 u. A. v. P., Taf. XII).

Taf. 25. Aphrodite (vgl. Z. 45 u. A. v. P., Taf. XIV).

Taf. 26. Kopf eines geflügelten Giganten (vgl. Z. 46 u. A. v. P., Taf. XIV).

Taf. 27. Nyx, ganze Figur (vgl. Z. 57, A. v. P., Taf. XVII).

Taf. 28. Kopf der Nyx (vgl. Z. 57 u. A. v. P., Taf. XVII).

Taf. 29. 1. Oberleib der ersten Gorgo (vgl. Z. 60 u. A. v. P., Taf. XVIII). 2. Gorgo mit Löwen (vgl. Z. 65—66 u. A. v. P., Taf. XIX).

Taf. 30. Gespann von Seepferden (vgl. Z. 68 u. A. v. P., Taf. XX).

Taf. 31. Jugendlicher Gigant. Brust und aufgereckter rechter Arm (vgl. zw. Z. 71 u. 72 u. A. v. P., Taf. XXI).

Taf. 32. Triton-Oberkörper (vgl. Z. 71 u. A. v. P., Taf. XXI).

Taf. 33. Nereus und Doris (vgl. Z. 74, 75 u. A. v. P., Taf. XXII).

Taf. 34. 1. Kopf des Nereus (vgl. Z. 64 u. A. v. P., Taf. XXII). 2. Kopf des Okeanos (vgl. Z. 77 u. A. v. P., Taf. XXII).



Fundament des großen Altares
(nach: Altertümer von Pergamon III, 1 Taf. III)





Jugendlicher Gigant





Dionysos





Oberkörper der Kybele





1

Kopf des Stiergiganten



2

Oberkörper des Stiergiganten





1



2

1. Kopf einer Göttin (sog. Adrasteia)
2. Schweif des Löwen der Kybele



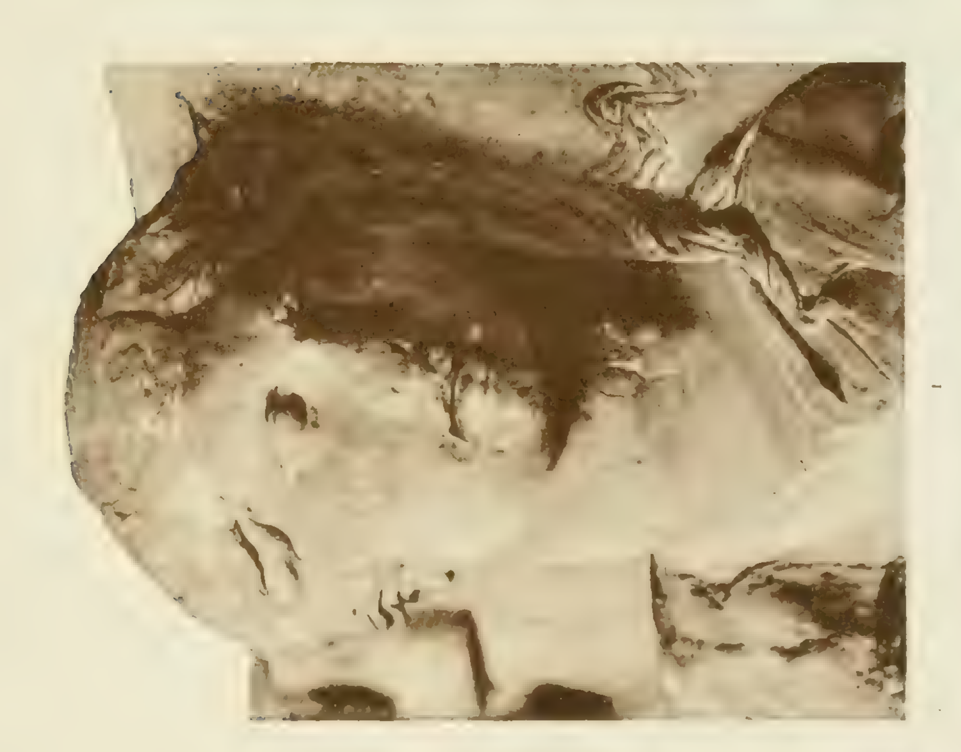


Torso eines Gottes (sog. Kabir)





2 Kopf des Helios



1 Kopf einer Göttin
(sog. Hera)





Torso eines Giganten





Reitende Göttin







Jugendlicher Gigant
(sog. Otos)





Gigant



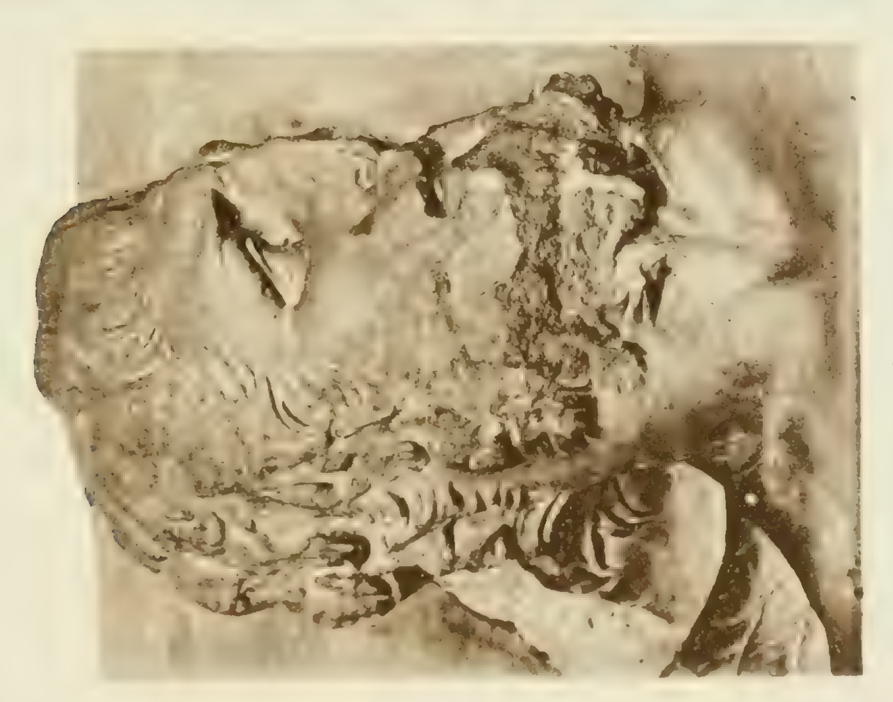


Oberkörper des Uranos





2
Kopf des Uranos



1
Kopf eines alten Giganten





Jugendlicher Gott (sog. Aither) mit Löwen ringend





2 Hekate



1 Phoibe







Kopf und Oberkörper eines bärtigen Giganten





Sterbender Gigant





Artemis





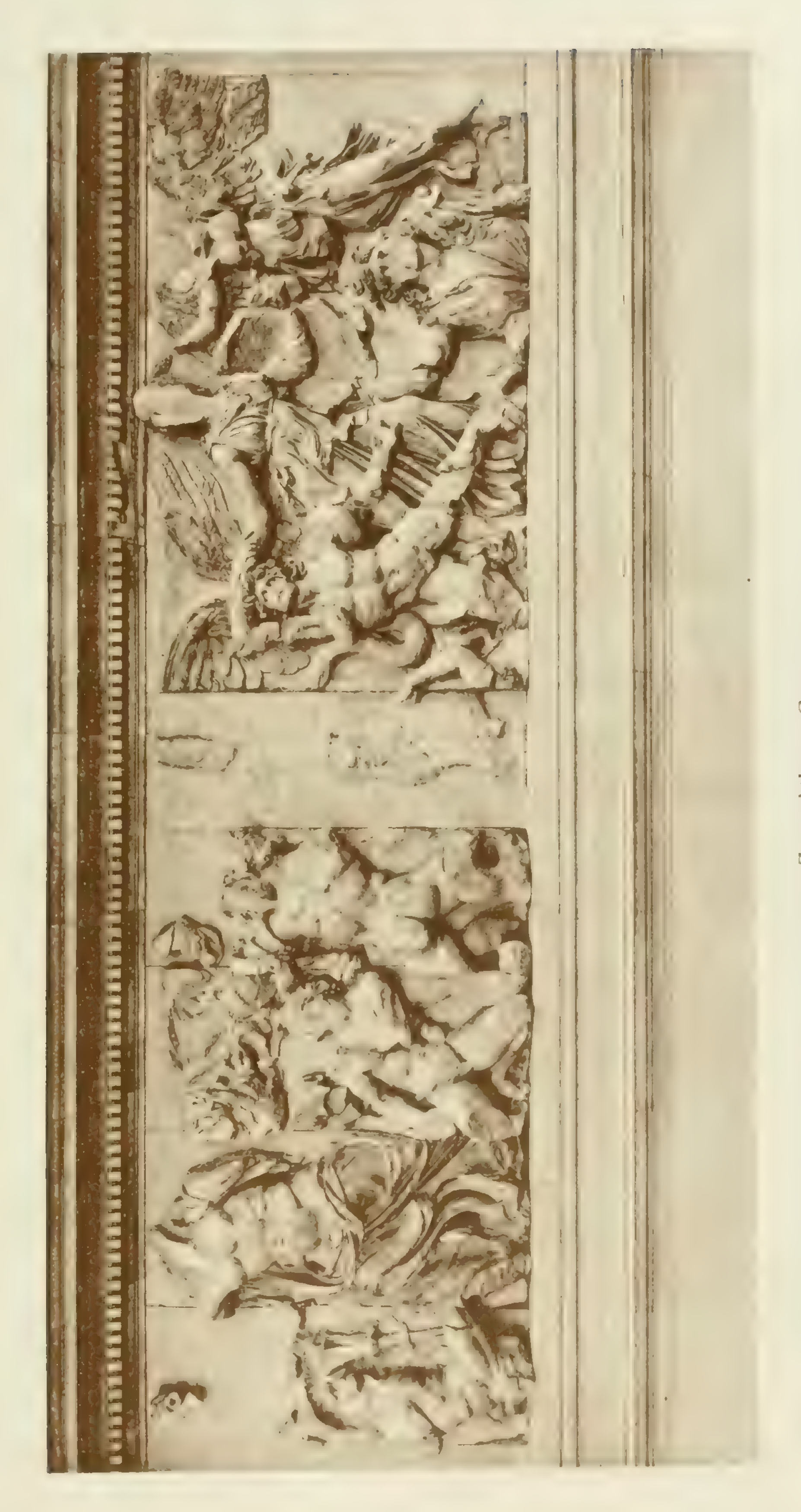
Kopf der Artemis





Torso des Apollon





Zeus-Athena-Gruppe
(nach: Altertümer von Pergamon III, 2, Taf. XXIV)





Jugendlicher Gigant

Gegner der Athena





Kopf eines jugendlichen Giganten

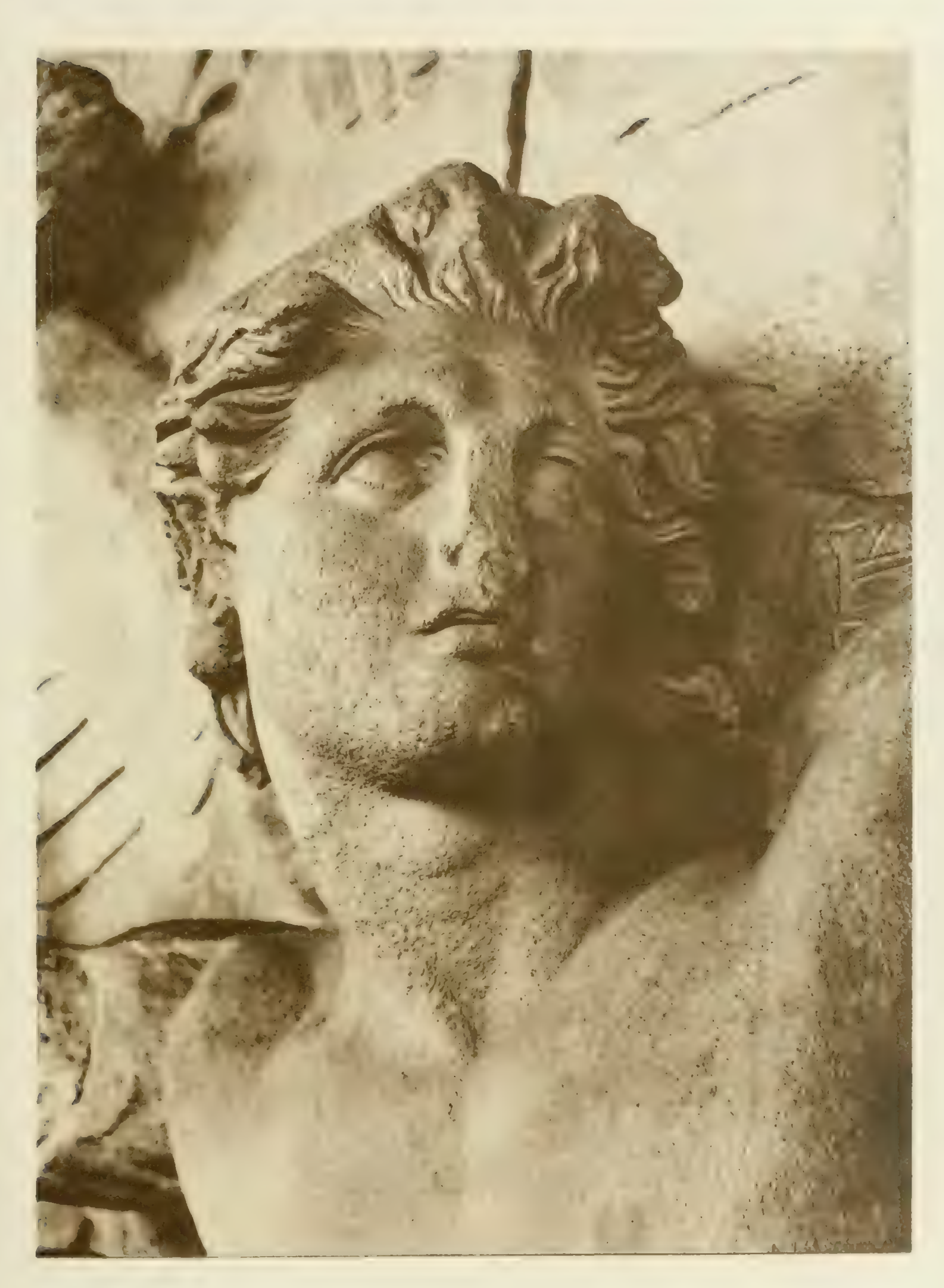
Gegner der Athena, sog. Enkelados





Aphrodite





Kopf eines Giganten





Göttin der Nacht





Kopf der Nachtgöttin





2 Kampfgruppe der dritten Gorgo



1 Oberkörper der ersten Gorgo





Gespann von Seepferden





Gestürzter Gigant





Gigant als Triton
Oberkörper





Meergötter
(Nereus und Doris)



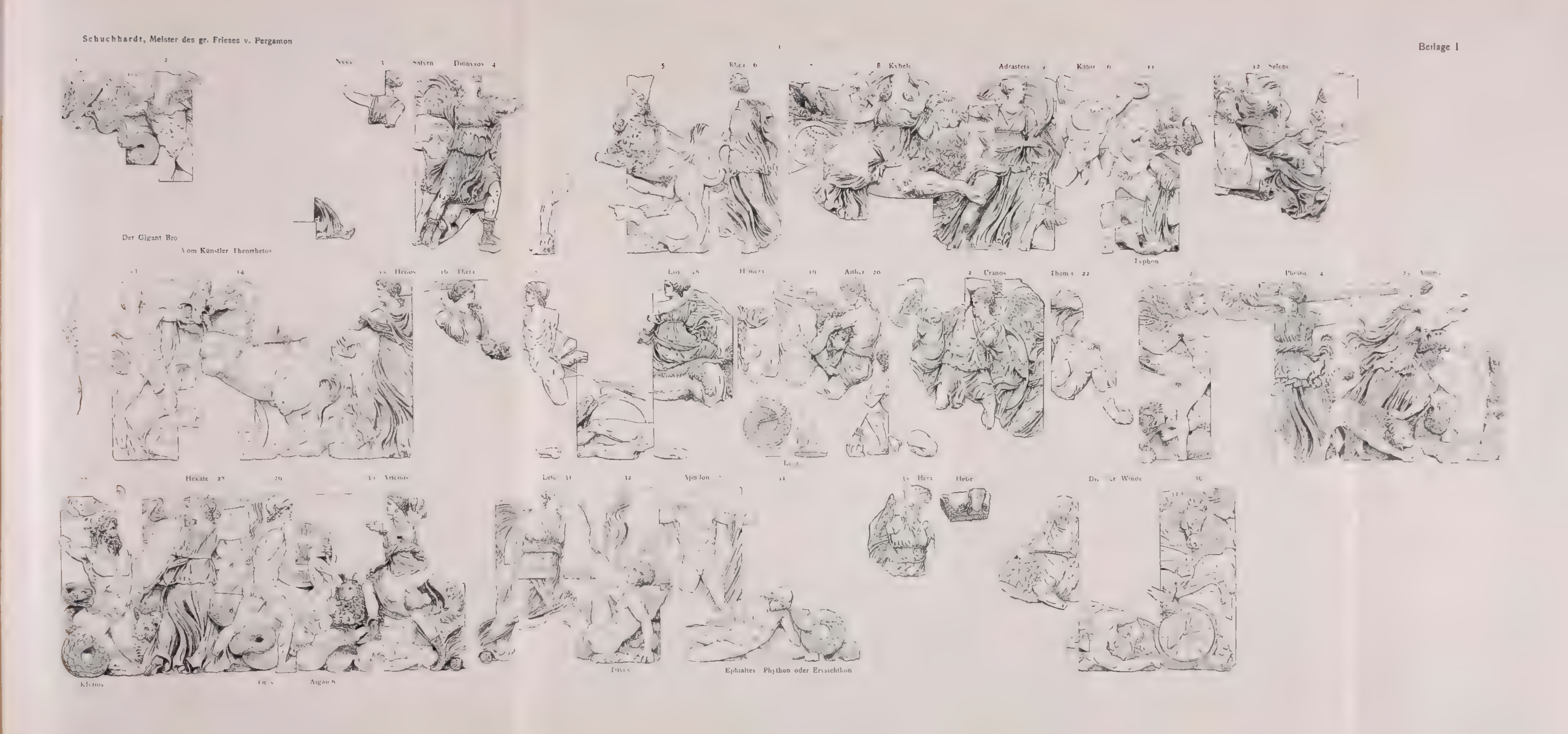


2
Kopf des Okeanos

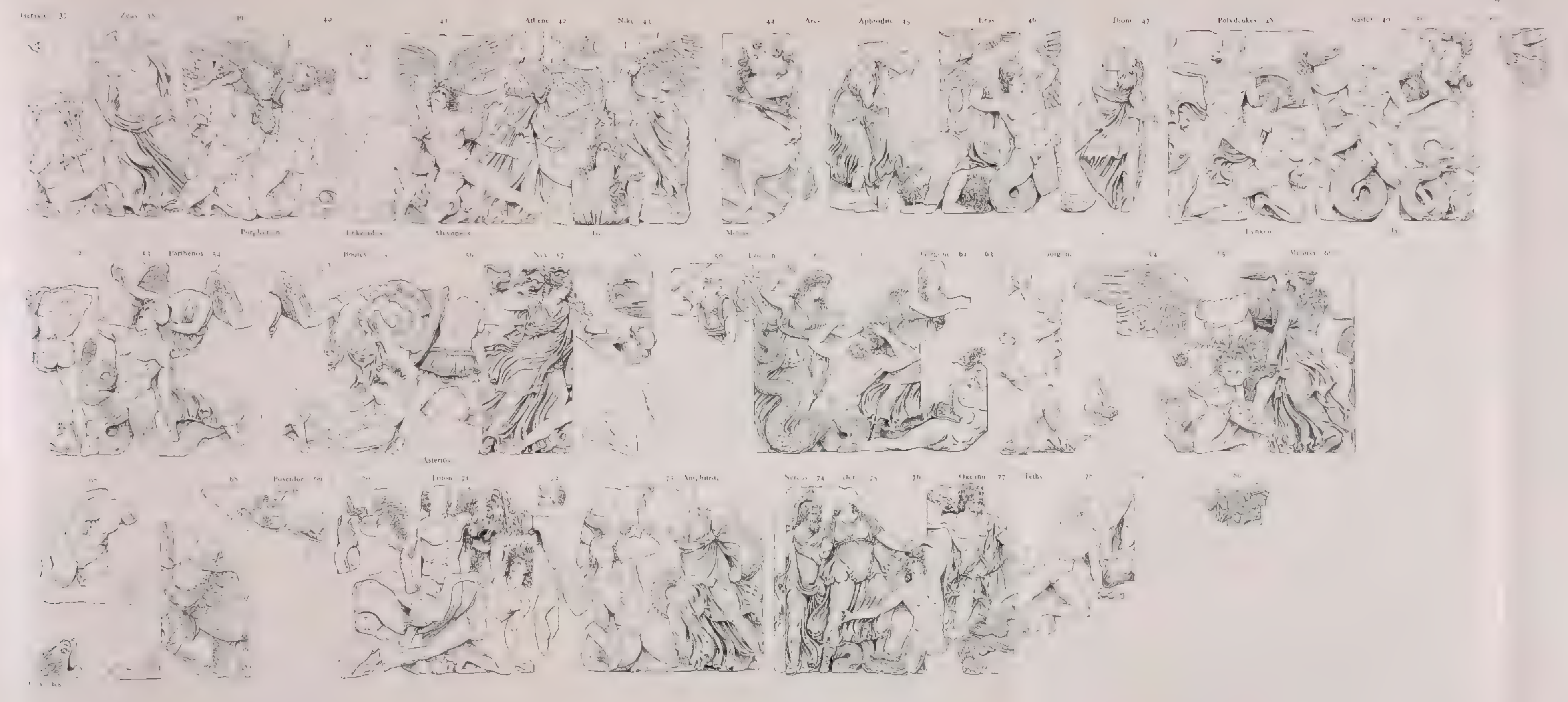


1
Kopf des Nereus




Dionysos 4
Rhea 6
8 Kybele
Adrasteia
12 Selene
Der Gigant Bro
Vom Künstler Theorrhetos
Typhon
Eos
Aither 20
Uranos
Themis 22
Hekate 28
Leto 31
Apollon
Hera
Hebe
Ephialtes Python oder Erysichthon














FINE ARTS
LIBRARY

